ИСКУССТВО КИНО

№ 9

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“

1937

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ. 7-й ГОД ИЗДАНИЯ
Орган Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

И. МАНЕВИЧ—В борьбе за реалистический образ 3
О. ЛЕОНИДОВ—Пафос утверждения 14
С. ЦИМБАЛ—Образы и актеры в фильме „ПЕТР ПЕРВЫЙ“ 21
М. ШНЕЙДЕР—„Броненосец Потемкин“ 25
Н. ИЕЗУИТОВ—Советское кино и МХАТ 32
Ш. ГИБНЕЙ и П. КОЛЛИНС—Повесть о Луи Пастере 42
М. СТЕПАНОВ—Книга о режиссерском мастерстве 61

На обложке и титульном листе кадры из фильма „Шахтеры“

СЕНТЯБРЬ ОБЪЕДИНЕННОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИСКУССТВО“ 1937

Технический редактор Н. АУЗАН

Уполном. Главлита РСФСР № Б—28767. Индекс № И-13. Заказ типографии 1817. Зак. издательства 100 п. Тираж 5.000 экз. Об'ем журнала 8 печатн. листов. Количество знаков в печатном листе 60 000. Ст. Ат 62×94. Сдано в набор 9/VIII 1937 г. Подписано к печати 25.IX 1937 г. Отпечатано в типографии газеты „Индустрия", Москва, Цветной бульвар, 30.

В БОРЬБЕ ЗА РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Творчество засл. деят. иск. С. И. Юткевича

И. МАНЕВИЧ

Революция подняла огромные пласты народных масс. Она изменила отношения между людьми, сломала прежний уклад человеческой жизни. Но у многих сознание часто оказывалось консервативным, груз пережитков — слишком тяжелым. Изменение сознания шло порой сложными кривыми путями. Процесс облегчался тем, что окружающая среда оказывала свое положительное влияние, заставляла осознавать ошибки, правда жизни открывала глаза.

Лучшие произведения нашей литературы показывали становление характеров. Тема перерождения человеческой психики находила истоки в той полной драматизма классовой борьбе, которая развернулась в стране, строящей и утвердившей социалистическое бесклассовое общество.

Эта тема не могла не волновать творческое воображение художников. Каждый писатель, режиссер освещал ее по-своему, на близком, наиболее знакомом ему материале. Этому посвящены книги Гладкова, Леонова, Шолохова, Малышкина и многих других. Они показывали отношение рабочего, крестьянина, интеллигента к окружающей действительности, показывали рост человеческого сознания.

Не прошла мимо этой замечательной темы, продиктованной революционной действительностью, и кинематография. Эта тема для многих наших кинорежиссеров приобрела громадное значение.

Для художника-интеллигента тема перерождения являлась во многом биографической. Показывая процесс внутренней перестройки персонажей, их переживания, кривую их колебаний, художник часто определял свое отношение к революции. Чем глубже становилось мировоззрение художника, чем ближе он подходил к пролетариату и партии, тем ярче и правдивей становились в его творчестве образы нового человека.

Образы разных фильмов С. Юткевича по своему социальному положению, возрасту, по своему поведению, по мотивам перестройки, несмотря на все их различия, имеют общую черту — их перерождение, их идейный рост, являющийся главным содержанием фильма. Кузнец Петр («Кружева»), рыбак Костя («Черный парус»), мелкий собственник Петр («Златые горы»), старый мастер Бабченко («Встречный») каждый из них действует в различной среде и в разных обстоятельствах, но движение образа, в сущности, одно и то же: человек под влиянием окружающей среды, в силу сложных конфликтов изживает свое прошлое, выявляет новые качества — переходит на сторону революции.

В своем выступлении на дискуссии о «Встречном» и «Иване» Юткевич говорил: «Почему Иван лишен права на борьбу как с обстоятельствами, окружающими его, так и с элементами, находящимися в нем самом? Тов. Довженко говорит, что Иван не имеет своей биографии, а ценность кинематографического искусства в том, что оно раскрывает биографию. Самое интересное сейчас — это биография Ивáнов, которую мы раскрываем плохим, коряВым, засоренным языком» (газета «Кино» № 53, 1932 г.).

Человек с его страстями должен быть, по мнению Юткевича, поставлен в центр внимания нашего искусства, о нем должны рассказывать наши фильмы.

Вот что говорил Юткевич о фильме «Шахтеры», который он сейчас закончил: «Творчески этот сценарий дорог и близок мне потому, что он развивает и продолжает ту тематическую линию, которая начата мной еще в первых моих работах... Это — произведение о нашей современности, это — развитие дорогой и близкой мне темы становления нового социалистического человека. Все образы предыдущих моих работ — рыбак Костя, крестьянин Петр, Бабченко — все это лишь эскизы к образу забойщика Матвея Бобылева, поистине нового человека социалистического общества, которое мы строим» (газета «Кино» от 1 мая 1936 г.).

Юткевич отлично понимает, что рост сознания нового человека — основная и родная его тема.

Когда появились «Златые горы», а вслед за ними «Встречный», критики дружным хором провозгласили полную перестройку художника, отказ от прежних методов работы и полный разрыв со старым. Одни забили в литавры, рекомендуя всем быстро, на ходу расправляться со своим прошлым и работать по-новому, другие об'явили Юткевича ренегатом, обвинили его в отказе от священных законов поэтического кинематографа, заклинали вернуться на прежний путь правоверного экспериментаторства, т. е. формализма.

Но ни хвалители, ни хулители не попытались об'яснить появления новых реалистических тенденций в творчестве Юткевича анализом его предыдущих работ, не занялись обоснованием закономерности его тяги к реализму, не осветили его творческой перестройки.

С «левого фронта» живописи пришли в кинематографию Эйзенштейн, Довженко, Козинцев и др. Большинство шло от мольберта — через театр — в кино, принося с собой большую изобразительную культуру, экспериментаторский пыл и веру в то, что они скажут наиболее революционное слово в самом молодом из искусств — в кино.

Таков путь и С. Юткевича. Его картины впервые увидели свет на выставке «левых течений». Произведения Юткевича стояли рядом с выкрашенной в ровный розовый цвет доской Татлина, пришедшей на смену черному квадрату Малевича.

Вместе с Г. Козинцевым Юткевич организует театр «Арлекин», где он работает как режиссер, актер, художник, выступая на площадях в дни народных празднеств. Он принимает деятельное участие в организации «фабрики эксцентрического

актера» (ФЭКС) и пишет статью в сборнике «Эксцентризм», выпущенном в 1922 г.

Годом позже он вместе с С. Эйзенштейном, тогда художником, пишет декорацию для театра Форрегера, а затем ставит в этом же театре эксцентрический спектакль «Четыре тарелки супа». Это была полоса увлечения борьбой со старыми, привычными формами. Отвергая их, художники утверждали в искусстве плакат, мюзик-холл, цирк, эпатируя читателей и слушателей своими кричащими лозунгами:

«Мы зовем всех из лабиринта интеллекта к восприятию современности...», «Машины, мосты, здания ждут вас, конструктивисты», «Мюзик-холлы, цирки, стены небоскребов свободны для вашей гигантской кисти, эксцентрики-живописцы» (сборник «Эксцентризм»).

Первый дождь смыл с заборов и стен аляповатые рисунки молодых эксцентриков. Поблекли и цветистые фразы «манифестов». И для нас важна сейчас их борьба против старого реакционного искусства, а не их «положительная», утверждающая деятельность.

Отвергая старое искусство, эти художники шли в самое молодое из искусств — в кино, где груз традиций не был так тяжел.

Немалое число страшных эпитетов и архи-«левых» утверждений вызвано было желанием привлечь к себе внимание, пробиться. Недаром над об'явлением об организации фабрики эксцентрического актера стояла жирная надпись: «Витрина саморекламы».

Эксцентризм Юткевича расцвел и отцвел, не прожив и двух лет. Уже в журнале «Зрелище» № 56 за 1924 г. Юткевич писал: «Оглянувшись назад, мы видим, что все это было или безграмотным диллетантизмом или предприимчивой спекуляцией на модном словечке. Все сделанное — бред или сплошное шарлатанство». Издеваясь над последними эксцентриками, Юткевич хоронил свое прошлое, ибо оно выглядело достаточно неприглядно. «Если все вышеизложенное называется эксцентризмом, то да будет ему земля пухом!» (там же). Таков был финал. Через несколько месяцев Юткевич ушел работать ассистентом в кино к режиссеру А. Роому.

Если ФЭКСы прошли до самых последних своих работ с лозунгами эксцентризма, то Юткевич, работавший в Москве в отрыве от ФЭКСов, освободился от эксцентрического багажа значительно раньше, еще в период своей работы в театре, и публично на страницах журнала «Зрелище» отмежевался от своего руководителя Форрегера. Уйдя из театра в кино, он принес с собой острую установку на современность, веру в силы актера — это уже тогда было в активе С. Юткевича.

Он выступил как начинающий режиссер, в то время когда два его прежних соратника по работе — С. Эйзенштейн и Г. Козинцев — были уже признанными величинами в кинематографии. Эйзенштейн снял «Стачку» и создал фильм мировой славы «Броненосец Потемкин», Козинцев и Трауберг уже выпустили «Шинель», «Чортово колесо» и снимали «СВД».

Юткевич начал работать над своей первой картиной «Кружева» (1927 г.), когда солнце советской немой кинематографии было в зените. Это был «золотой век» немого советского кинематографа. «Броненосец» совершил свое победное шествие по экранам мира. Довженко сделал «Звенигору» и «Арсенал», Пудовкин — «Мать» и «Конец С.-Петербурга». В это время в кинематографии безоговорочно были утверждены принципы поэтического кино. Монтаж был об'явлен единственным специфическим средством кинематографа, его альфой и омегой, в нем видели ключ к пониманию всех законов кино, его силу, якобы единственную, ему присущую специфику. Даже такой реалистический мастер, как Пудовкин, подпал под влияние этих утверждений.

Профессия сценариста об'являлась устаревшей. Драматургия должна была, по мнению «левых», доживать свой век в картинах традиционных мастеров. Актер, почти изгнанный из кинематографии, должен был или работать у ФЭКСов или же в новой роли типажа контрабандой проникать на экран. В лучшем случае, сведенный до роли натурщика, он учился играть под непрерывные свистки режиссера, поворачивая голову и туловище «по осям» и маршируя по предначертанным линиям. Эти «законы» кино были утверждены на практике, записаны в книгах Кулешова, в статьях Эйзенштейна и в формалистской «Поэтике кино».

Придя в этот период в кинематографию, С. Юткевич должен был найти свое место в кинематографии, самоопределиться и выявить свое творческое кредо.

В «Кружевах» заметна немалая изобразительная культура, владение монтажом, кинометафорой. Работая над этой картиной и определяя свои творческие взгляды, Юткевич писал в одном официальном письме в «Совкино»: «Формально вещь принадлежит к разряду поэтических, а не прозаических. Центр тяжести фильма должен лежать в любовном показе своеобразной кинематографической рифмовки того, что кинематографисты называют скучным, — быта».

В «Кружевах», однако, чувствовалось уже своеобразие художника, его собственный почерк. Правда, работая в Москве и находясь под влиянием Эйзенштейна, Юткевич строил картину в значительной степени по законам «поэтического кино», эстетски подходя к действительности. Анализируя свою работу, Юткевич дает четкую характеристику того периода: «Мы целый ряд вещей строили, как лирическое стихотворение, где подменяли раскрытие смысловых моментов поэтической скандировкой кадров» («Пролетарское кино» № 1, 1932 г.).

Однако Юткевич пытается применить и иные методы. Он строит фильм драматургически, работает на полноценном сценарии и с актером. Если от Эйзенштейна Юткевича отделяло использование полноценной драматургии, работа с актером, разработка отдельных человеческих характеров, стоящих в центре фильма, то от ФЭКСов, использовавших исторические и экзотические материалы, он отличался острым интересом к нашей действительности, ориентацией на актуальную, политически насыщенную тематику.

Фильм «Кружева», выпущенный на экран в 1928 г., был одной из первых попыток в нашем кино подойти к рабочему быту, показать на экране жизнь рабочей молодежи. Опыт режиссера А. Роома, выпустившего неудачный фильм «Ухабы», не предвещал ничего хорошего. В «Ухабах» действие развертывалось на стекольном заводе, но производственный материал был привлечен, в сущности, лишь для решения излюбленных Роомом биологических проблем. Стекольный завод в этом фильме с успехом мог бы быть заменен любым иным учреждением, предприятием.

То, что не удалось Роому, оказалось более выполнимым для его бывшего ассистента — Юткевича. Показывая героев в условиях заво-

да, он сосредоточил их поступки и интересы вокруг заводских событий. Стенгазета, вокруг которой построен сюжет, не без основания названа Юткевичем одним из героев фильма. Действительно, ее драматургическая роль в картине значительна.

Многие режиссеры показывали машины как фон, на котором разыгрывалось действие. Идя по этому пути, они стремились восполнять обильным показом цехов и машин неумение отобразить действительность во всей ее полноте. В таких картинах действие разворачивалось в цеховых конторках, сквозь стекла которых можно было видеть непрекращающийся бег маховиков и колес. Герои об'яснялись в любви на паровых кранах или среди шлифовальных станков.

Нередко под влиянием фильмов Дзиги Вертова короткими монтажными кусками показывали пляску приводных ремней, чередующуюся с бешено вертящимися колесами или снующим веретеном на ткацких машинах. Не умея проникать глубоко в жизнь рабочей массы, режиссеры отделывались удачными ракурсами, эстетски деформируя очертания машин и печей, осыпая зрителя брызгами раскаленного металла и любуясь новой фактурой.

Был и иной путь: монтажное использование работы машин для показа психологии героев, применение метафор. Юткевич избрал два последних способа. Он любовался потоком кружев, снимая сквозь них героиню (артистка Шатерникова), заставлял мимировать машину: нити на ней дрожали, когда кузнец Петр решал вопрос, сорвать ли ему газету или избить Сеньку. Машины должны были помогать актерам в игре, помогать автору решать его экспериментаторские задачи.

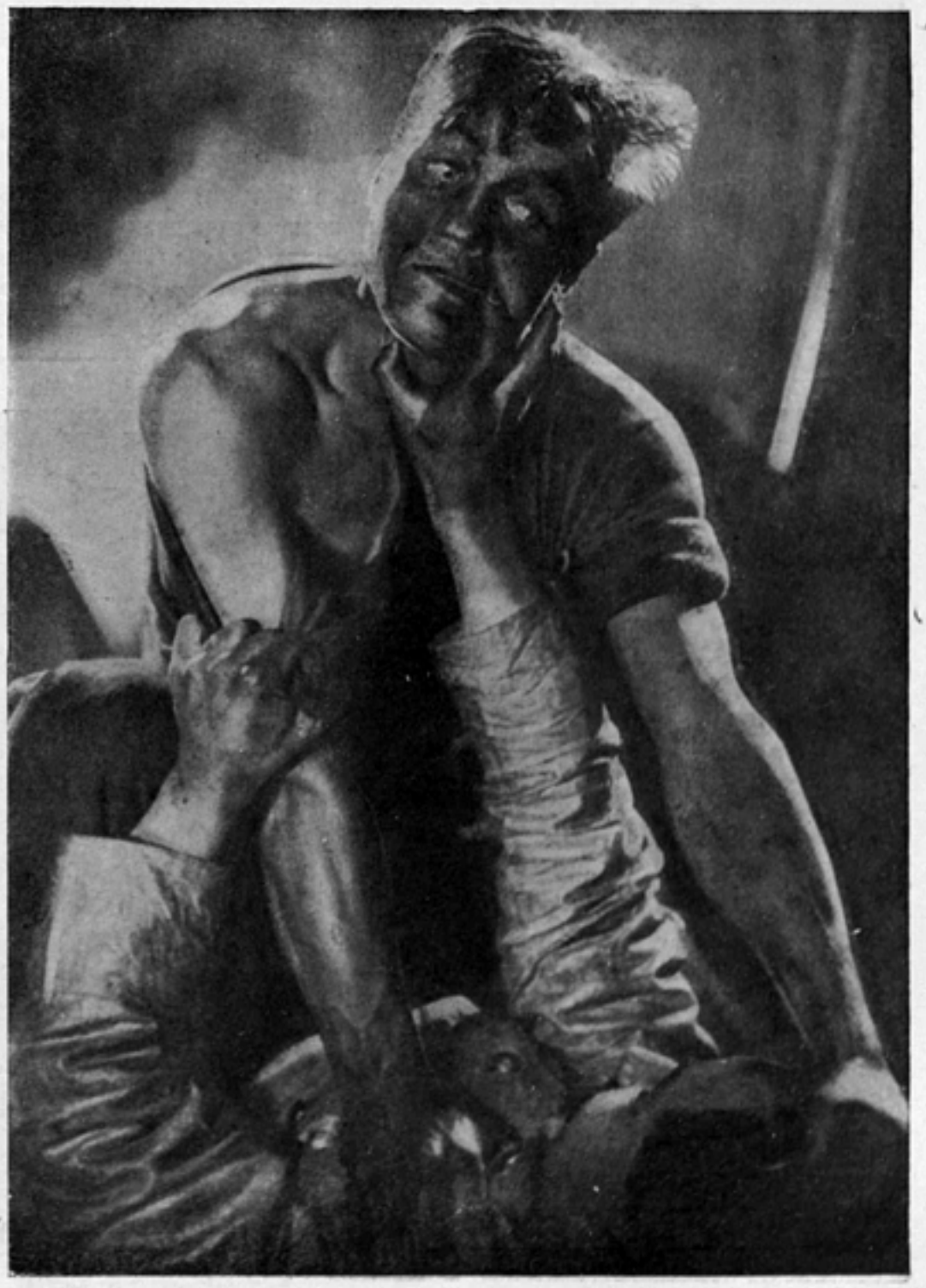
Обыграв кружева и довольно удачно исподьзовав мимику машин для характеристики героев, Юткевич поставил, однако, в центре фильма людей — заводскую молодежь. Личные отношения героев, по мысли автора, должны были проявляться в борьбе комсомольцев против хулиганов, за стенгазету и клуб. Поступки персонажей подготовлены и мотивированы. Убедительно передан постепенный рост Пети, разоблачение Сеньки, проявляющего себя шкурником и карьеристом. Хорошо разработанная драматургия фильма, правдивость образов делают «Кружева» одной из картин, верно рисующих комсомол и заводскую молодежь.

В центре — образ кузнеца Пети. Он сделан живо и убедительно. Петр — здоровый, сильный парень, малокультурный, которому некуда девать бьющую в нем ключом энергию. Клубная скука, отсутствие разумных развлечений, веселья приводят его к хулиганским поступкам. От нечего делать он открывает кран у бака, случайно ломает турник, рисует усы на каменном лице статуи Афродиты. Перерождение героя тщательно мотивировано. Постепенно он изживает черты хулигана, и зритель чувствует в нем способного парня, все более интересующегося работой. Изменение психики Пети мотивировано любовью его к комсомолке Марусе. Одновременно им движет чувство вражды к Сеньке. Это придает жизненность образу молодого кузнеца. Он сделан реалистическими красками; в этом — несомненно достижение фильма.

Правда, в обрисовке образа Пети выступает одна очень характерная для мелкобуржуазного художника черта. Не умея еще выявлять в полной мере типичный характер рабочего и вместе с тем не желая итти по пути символики и абстрагирования, Юткевич придает герою черты близкой автору социальной группы. Отсюда у Петра появляется некая интеллигентская рефлексия.

В фильме проступают черты мелодрамы, в частности в отношениях между Петром и Марусей. Но нам думается, что это вовсе не порок картины. Эмоциональная насыщенность помогла автору избежать ску-

Кадр из фильма «Златые горы». Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленинградская студия. 1931 г.



ки, заедавшей многие наши картины, и придала образу Петра большую правдивость.

Недостаточное еще политическое проникновение художника, своеобразное, «интеллигентское» восприятие производства и та дань, которую Юткевич платил поэтическому кино, не позволили ему тогда сделать реалистический фильм. Положительным было то, что Юткевич, используя острую злободневную тематику, серьезно и творчески честно изучал действительность, стремясь правдиво отобразить ее в фильме.

«Черный парус» — фильм о классовой борьбе, маленьком рыбацком поселке Казантип. Здесь, так же как и в «Кружевах», герои фильма — молодежь. Но тема значительно шире и злободневней.

Сценарий этого фильма был написан в духе американских приключенческих картин с переодеванием, неожиданными узнаваниями и тому подобными обычными для американской мелодрамы сюжетными ходами.

В первом варианте сценария «Черный парус» Найденов и Ирина были детьми купца Корешкова, о чем они сами узнавали только в конце. В сценарии детально обозначен эпизод с фотокарточкой, изображающей их в детстве. По фотокарточке они в конце концов узнали, кто их настоящий отец. Сценарист использовал ходкий прием мелодрамы с узнаванием в конце. Все внимание было сосредоточено на развитии семейного конфликта. Режиссеру пришлось преодолеть эти существенные недостатки. Он внес в сценарий ряд изменений. Ирина в фильме — уже не дочь Корешкова, а его приемыш, живущий у него из милости и нещадно им эксплоатируемый. Самому конфликту придано поэтому более глубокое значение, характер не семейного, а социального столкновения.

Основной порок — внешняя эффективность сюжетных положений, не мотивированных в достаточной степени характерами и поведением героев.

В сценарии (а это осталось частично и в фильме) были обильно использованы приемы американского детектива. Вся история с поездкой Пети Найденова на мотоцикле, катастрофа, которая произошла именно у поселка Казантип, в том месте, где это нужно было сценаристу, не только сюжетно, но и изобразительно сделаны с установкой на внешнюю эффектность.

Мотоцикл врывается с шумом и треском в стадо коров и терпит крушение. Весь пробег и падение сделаны в бешеном темпе, который не вытекает из содержания, внутреннего смысла фильма. Так же показана погоня Найденова за Чирковым. Гонки разворачиваются на глазах у зрителей во все убыстряющемся темпе. Лодка Найденова ударяется о сваю, но Найденов спасается. Все это сильно напоминает американский детектив, все это условно и не вытекает из содержания фильма.

Режиссера в сценарии заинтересовали новизна материала, рыбацкий быт, дающий постановщику богатые изобразительные возможности (море, парусные лодки).

Но, приступив вплотную к освоению драматургического материала, режиссер стал его наново осмысливать и приспособлять к своим более глубоким реалистическим стремлениям. Юткевич внес в сценарий политическую заостренность, изменил трактовку действующих лиц, использовал материалы так называемой «астраханщины» (процесс участников, вредивших на рыбных промыслах). «Астраханщина» не была локальным событием. Газеты того времени пестрили сообщениями об аналогичных фактах в других местах, об острой классовой борьбе в промышленности и торговле.

Положительное значение фильма было в том, что он был лишен навязчивой внешней тенденции. Юткевич, борясь с такой опасностью, удачно, хотя и слишком щедро применял приемы, заимствованные у американского кинематографа. В своем письме в «Совкино» Юткевич говорит об этом совершенно ясно: «Нигде не сказано, что иде-

Кадр из фильма «Златые горы». Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленинградская студия. 1931 г.

ологию нужно давать агиткой, бьющей в нос, а наоборот, товарищ Трауберг считал основным достоинством фильма то, что он агитирует незаметно, т. е. то, что так умело делают американцы и чему у них надо учиться». Об учебе у американцев Юткевич говорил неоднократно; на этом вопросе он достаточно подробно останавливался и в своей речи на тематическом совещании 1935 г.

Влияние Гриффита чувствуется и в сюжетном построении «Черного паруса» и в трактовке образов. В «Черном парусе» видна попытка Юткевича создать образ, аналогичный образам, создаваемым Мэри Пикфорд в фильмах Гриффита. Наша мысль находит подтверждение и в статье Юткевича «Мэри Пикфорд и ее окрестности»: «Кто раньше появится на экране — советский Дуглас, русская Мэри, или красный Чаплин? У нас начинают с Чаплина. Но ясно, что он появится позже всех. Но нашей Мэри пора появиться. В Америке две Пикфорд — одна из них из «Дороти Вернон» и «Розиты», другая — девочка «Длинноногого дядюшки» и «Сердца гор». Первая не близка нам, но та Мэри, которую мы лучше всего узнали в «Длинноногом дядюшке», нам дорога (журнал «Советский экран» № 28, 1925 г.).

Ирина в «Черном парусе» несомненно сделана под этим влиянием. Я не сравниваю игру Мэри Пикфорд с игрой Шатерниковой, — речь идет лишь о красках, которыми нарисован образ, и окружении, в которое он поставлен. Образ Ирины трактован в griffитовской манере. От Мэри Пикфорд в «Длинноногом дядюшке» и Лилиан Гиш в «Сломанной лилии» шел Юткевич, пытаясь создать образ Ирины — приемыша злого частника Корешкова. Маленькая, худенькая девочка в коротенькой юбочке, с двумя косичками, похожими на крысиные хвостики, томится у частника Корешкова. У нее есть друг — старый морской боцман Сашка. Она неравнодушна к хозяину «Черного паруса», отважному рыбаку и браконьеру Косте. Чудесно появляется брат — комсомолец Найденов. Разве это не атмосфера американской мелодрамы? Проход Ирины, выгнанной из дома частника, идущей с узелком в руке сквозь бурю и дождь, — все это мы видели у Гриффита. Мелодраматические черты в образе Ирины проступают отчетливо; в других

Кадр из фильма «Встречный». Режиссеры Ф. Эрмлер и засл. деят. иск. С. Юткевич. Ленинградская студия. 1932 г.

персонажах они очерчены не столь ярко, но все же чувствуются и там. Быстрый темп картины с неожиданными, иногда гротесковыми положениями, появление Найденова в поселке Казантип, гонки на лодках, взрыв мотора, — все это сделано по хорошим американским образцам. Но «Черный парус» имел существенные недостатки, вызвавшие справедливые нарекания критики. Режиссер увлекся мелодраматической разработкой образов в ущерб идее фильма.

Частнику Корешкову в фильме никто не был противопоставлен, и не появись случайно комсомолец Найденов в рыбацком поселке, все бы шло своим чередом. Корешков обманывает рыбаков, эксплоатирует Ирину, а секретарь комсомольской ячейки, вездесущий Панзыга, читает скучнейшие доклады и занимается болтовней. Карикатурно, в сущности, был изображен секретарь комсомольской ячейки и совершенно безлико выглядели другие комсомольцы. Все это, конечно, искажало действительность и было нехудожественно.

Образ частника, несмотря на то, что ему для разнообразия были приданы некоторые положительные черты, выглядел неправдоподобно, смахивал на схему. Эпизод с огромной свечой, которую он зажигает, надеясь тем самым вымолить у бога победу для Чиркова, был явно примитивен. Все это еще слишком наивно и далеко от реализма. Пытаясь методами американской мелодрамы раскрыть советскую действительность, режиссер не приспособил этот жанр, а механически перенес его в нашу действительность. Политические ошибки, схематизм, нарочитая занимательность были расплатой за недостаточно критическое, нетворческое освоение американских методов и художественных приемов.

«Черный парус» оказался значительно менее удачным фильмом, чем «Кружева». Знакомые нам по «Кружевам» фигуры переходят и в эту картину, но выступают в ином, схематичном и подчас карикатурном облике. Сенька из «Кружев» заменен секретарем ячейки Панзыгой. Безликий секретарь ячейки из «Кружев» стал комсомольцем Найденовым, любящим быстроту, темпы и натиск. Поставленные в необычайные для них сюжетные положения, далекие от реальности, они потеряли жизненность. Образ Кости — вожака казантипских рыбаков — в какой-то мере напоминает молотобойца Петю. Изменение его судьбы как

будто бы то же. Неукротимый браконьер, не признающий никаких законов, он постепенно осознает над собой власть частника, рвет с ним и мирится с комсомольской рыбачьей артелью. Но в «Кружевах» поступки Пети более глубоко мотивированы и подготовлены, образ же Кости в «Черном парусе» трактован, так же как и другие, мелодраматично. Отважный красавец, грубый, но добрый, он очень близок к знакомым нам образам мелодрам.

Юткевич в образе Кости пытался показать становление нового человека, преодоление пережитков капитализма. Но весь контекст фильма не позволил убедительно решить эту задачу.

Итоги «Черного паруса» были для художника тревожны. Фильм не был принят советской общественностью. Юткевича обвиняли в том, что он свел содержание своего фильма к анекдоту, поверхностно показывая людей в вымышленных и неубедительных обстоятельствах. Правда, некоторые ленинградские мастера считали картину высокохудожественной, но это признание делалось преимущественно за оригинальные, нравившиеся этим мастерам изобразительные приемы (своеобразные ракурсы, метафоры и т. п.).

Фильмом «Черный парус» заканчивается первый этап работы Юткевича в кинематографии, связанный с комсомолом и молодежной тематикой.

«Кружева» и «Черный парус» показали Юткевича как талантливого режиссера, отлично владеющего специфическими средствами кино и способного к эксперименту. Но одновременно они свидетельствовали о том, что формально эстетский подход к действительности лишал его возможности правильно отобразить жизнь. Механически перенося американские приемы в наши фильмы, Юткевич совершал ошибку, приводившую к извращению действительности. Заслуга же Юткевича в том, что он понял раньше других ошибочность своей позиции и попытался перестроиться. Слова Юткевича, характеризующие этот период его работы, говорят об этом достаточно убедительно: «Первые мои две картины, как мне казалось, взволновали небольшое количество людей и то главным образом киноспециалистов. Мне этого было недостаточно. Моя жажда зрителя была чем-то заторможена. Она не утолялась до конца, и, совершенно естественно, я стал задумываться, что мешает мне создать произведение, которое бы взволновало миллионы» («За большое киноискусство»).

◆

«Златые горы» — программный фильм-декларация. В нем явно чувствуется желание художника избавиться от романтическо-эстетского восприятия и изображения действительности, стать к ней ближе, дать реалистическое произведение высокой идейной значимости.

«Златые горы» — фильм противоречивый и клочковатый, в нем не сведены концы с концами.

В этой картине Юткевич борется с теми, под чьими знаменами он стоял еще вчера. В показе завода уже нет эстетизированного бега вертящихся колес, пляски ремней. Нет в картине и символического, схематического показа событий, когда общее заслоняло частное и действительность не отражалась, а обозначалась особыми, якобы художественными знаками.

Правда, в фильме «Златые горы» эти явления не изжиты до конца. Но все же преобладает новый, иной метод — углубленное воплощение образа и его актерская разработка.

Но фильм композиционно разорван. В нем ясно выступают две части, связанные друг с другом чрезвычайно условно. Первая — это события в Баку, вторая — на заводе в Петрограде. Действие развивается параллельно, и события, происходящие в Баку, врываются в фильм небольшими перебивками.

Часть фильма, которая связана с Баку (промыслы, скачущие казаки, сцена расстрела рабочих, плакатная концовка), сделана эпигонски, методами монтажно-типажного кинематографа. Куски, сделанные по канонам, приемом короткого монтажа, выпадают из вещи. Плакатная концовка — вышки бакинских промыслов и группа рабочих со знаменем,— а также сцены со скачущими казаками не гармонируют со всем стилем фильма. Слабость этой части картины как бы подчеркивает силу второго метода, каким показано перерождение мелкого собственника Петра, — драматургическую разработку образов и действенное воплощение их актерами.

Фильм «Златые горы» по первоначальному замыслу должен был быть историей «Красного путиловца». В процессе работы над материалом выплыла новая тема, тема переделки сознания темного, забитого крестьянина — стержневая тема Юткевича. В «Златых горах» она взята в новом аспекте, на новом материале, более значительном и ответственном.

«Златые горы» чрезвычайно напоминают «Конец С.-Петербурга» Пудовкина. Там темный, забитый парень приходит из деревни в Петербург и попадает в водоворот классовой борьбы. Не понимая всей гнусности своего поступка, он выдает земляка, одного из участников выступления против хозяев, и только пройдя через сильные потрясения, испытав глубокое чувство стыда, он осознает свою вину.

Тот же сюжетный ход и в «Златых горах». Петр Петрович такой же темный, забитый крестьянин, как и герой «Конца С.-Петербурга». Пользуясь его темнотой, мастер использует его для слежки за большевиком Василием и подговаривает убить его. После неудавшегося покушения и ареста Василия в Петре Петровиче начинает пробуждаться классовое сознание. Осознав свою вину, он примыкает к революционным рабочим. Дальнейшее поведение героев в обоих фильмах одинаково.

Юткевич, идя по пути Пудовкина, решает, однако, ту же тему другими средствами. Он ориентируется на реалистические стороны творчества. Если фигура парня в «Конце С.-Петербурга» была заслонена событиями, то в «Златых горах» фигура Петра выдвинута на первый план. Поведение Петра подробно разработано и освещено, отточены мотивировки его перехода в стан революции. Актер Пославский, играющий Петра, создает убедительный, живой и конкретный образ человека, постепенно перестраивающегося под влиянием событий. Логика классовой борьбы показана на конкретном образе отдельного человека, который под давлением обстоятельств осознает истинное положение вещей и свое место в классовой борьбе. Художнику еще нехватало чувства меры. Удачный эпизод с преподнесением часов Петру Петровичу за усердную работу грозил к концу фильма перейти в символ, ибо уже чересчур большое место занимали эти часы в обрисовке образа, слишком тщательно обыгрывались они на все лады.

Подготовка момента перелома в психике Петра Петровича безусловно свидетельствовала о желании художника реалистически трактовать образ. Таким образом, в основном

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. О. Беюп в роли жены садовника и засл. арт. Б. Пославский в роли Примака

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. С. Каюков в роли Лошадева, арт. Е. Альтус в роли Файвужинского, засл. арт. Б. Поспавский в роли Примака и арт. Г. Горбунов в роли Денисова

мы видим стремление к правде жизни, к реалистическому изображению героев. Но это лишь начало нового пути. Не все образы в фильме сделаны с той же силой и убедительностью.

В своем творчестве художник часто идет не от наблюденного образа к идее, а идею преображает в персонаж, иллюстрируя его отдельными чертами. В образах нет конкретности, о которой говорил Фридрих Энгельс в письме к Мине Каутской: «Каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как сказал бы старик Гегель, так оно и должно быть» («Маркс и Энгельс об искусстве», Советская литература, М. 1933 г., стр. 62). Образы же «Златых гор» типичны, подчас расцвечены, но не индивидуальны.

Образ большевика Василия, несмотря на то, что его играл прекрасный актер Штраух, не удался. Он сделан резонерски и неубедительно. Это — рыцарь без страха и упрека. Он — рупор идеи и не больше. Даже то окружение, в которое он поставлен, черты «домашности», которые ему хотят придать (смерть жены, ребенок без матери), не волнуют зрителя, ибо сам Василий лишь движется в фильме, а не живет. Идея, заложенная в нем, заслоняет характерные черты человека. Мы не видим внутреннего движения образа.

Образ мастера сделан тем же методом. Это — олицетворение всех мастеров бывшей Российской империи, злой демон, в котором сконцентрированы типичные черты продажного слуги, черносотенца и убийцы. Мастер — воплощение хитрости, раболепства, трусости и прочих грехов, — внешне прекрасно сыгранный актером Мичуриным, дан лишь как совокупность черт, а не как характер. Такое количественное накопление и распределение характеризующих персонажи черт, без их органического единства как основы определенного характера героя, приводит большинство образов к излишней обобщенности, неконкретности и иногда неполноценности.

Исключение в фильме — это образ вихрастого парня (играет Б. Тенин). Индивидуальные черты молодого рабочего выступают в этом образе достаточно ярко, делают его близким зрителю и убедительным. Он несет в себе те положительные приемы работы над характером, которые потом выступят в ряде образов «Встречного».

Положительный итог «Златых гор» для Юткевича все же несомненен. В фильме «Златые горы» явственно намечаются черты того стиля, который в дальнейшем поведет художника на путь реалистического творчества.

Борясь с тенденциями условного показа действительности, Юткевич все же не преодолел их полностью. Тенденциозность построения образов мешала их реалистическому показу. Идя от заранее взятой идеи, Юткевич преображал ее в образ, лишая его тем самым жизненности и теплоты. Мы не против тенденциозности. Лучшие наши картины: «Броненосец Потемкин», «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенал» насквозь тенденциозны. Творчество Маяковского утверждает традиции тенденциозного искусства. Замечательные строки Белинского раскрывают нам сущность художественных произведений: «Искусство не допускает отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей. Оно допускает только идеи поэтические, а поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило — это живая страсть, это пафос» (Полн. собр. соч., том III, стр. 462).

Пафос отрицания был заложен в «Арсенале» и «Броненосце». «Мысль, доведенная до страстности», делала их разительными и волнующими. Но пафоса и страсти нехватало «Златым горам». Фильм был рационалистическим. Освобождение от формализма протекало нелегко. Рационализм «Златых гор» лишил картину непосредственности, обеднил богатство жизненных образов, превратив ее хотя и в убедительную, но все же иллюстрацию к заложенной в ней идее. Только в следующем своем фильме Юткевич вплотную подошел к реализму.

◆

Фильм «Встречный» [1] является поворотным на пути советской кинематографии. Он был первой звуковой картиной, в героях которой зритель увидел знакомые ему черты живых людей, с интересом он следил за действием, услышал острые реплики и убедительные диалоги. Недоверчивый зритель с опаской шел смотреть картину, изображающую заводской быт, ибо привык к скуке бесчисленных «производственных» картин, наскоро выпускавшихся приспособившимися ремесленниками. Зритель был приятно поражен и взволнован, увидев на экране фигуры секретаря коллектива, инженера, рабочего, выглядевшими несколько иначе, чем обычно, — они не спали, положив под голову политграмоту, не стыдились своих чувств, открыто показывали свои душевные переживания.

Освободившись от рапповской опеки и навязываемого художникам рапповского метода, Эрмлер и Юткевич смогли создать значительный фильм, в котором зритель увидел интересные характеры, а не созданных по столь пагубной для искусства рапповской рецептуре «живых людей», в которых на каждый гран хороших качеств полагалось столько же плохих. Историческое апрельское решение ЦК ВКП(б) помогло избавиться художникам от тех недостатков, которые ощущались в их предыдущих фильмах. С. Юткевич смог преодолеть схематизм, явно чувствующийся в его фильме «Златые горы», где ряд героев выглядел, как идеи, персонифицированные в образы, а потому и лишенные характерных человеческих черт.

Во «Встречном» художники, освободившиеся от рапповских влияний, смогли создать большой образ старого мастера Бабченко, надолго запомнившийся советским зрителям.

Явившись первым ответом на апрельское решение ЦК ВКП(б), «Встречный» много сделал для становления стиля социалистического реализма, и недаром некоторыми из рапповских теоретиков он был об'явлен фильмом приспособленческим, «кассовым», с тенденциями которого нужно вести борьбу. И они эту борьбу вели.

В картине «Встречный» вещи и люди поменялись местами. До этого вещи в наших фильмах заслоняли людей и безраздельно господствовали в кадре. Их обыгрывали невероятными ракурсами, с ними делали чудеса. Режиссеры захлебывались материалом. Они упивались фактами, они взволнованно, высоким штилем говорили о событиях, в которых растворялся человек. Человек, строитель новой жизни, хотел увидеть себя на экране, почувствовать волнение, угадывая близких ему людей в художественных образах фильма. «Встречный» пошел навстречу этим требованиям. Это — человеческий фильм. В нем актер заговорил полным голосом, сумел довести эмоции до зрителя, вжиться в образ и раскрыться в нем.

---

[1] Разбирая фильм «Встречный», мы в этой статье не даем развернутого его анализа, останавливаясь только на тех его сторонах, которые интересуют нас в свете разбора творческого пути С. Юткевича.

Этот фильм был одним из первых успехов, достигнутых советским кино в результате исторического апрельского решения ЦК ВКП(б).

Предыдущий фильм Юткевича — «Златые горы» — по замыслу должен был быть лишь первой серией. Вторая серия под названием «Ударный Шанхай» должна была отразить современный завод, показать ударничество, соцсоревнование и новое социалистическое отношение людей к труду. Выступая на дискуссии о «Златых горах», Юткевич говорил: «Мы считаем, что все узловые темы современности рождаются на заводе, и только там мы сможем найти материал для дальнейшей творческой работы» (журнал «Пролетарское кино» № 1, 1932 г.).

То, что должно было быть положено в основу «Ударного Шанхая», вошло во «Встречный», в центре фильма — завод, борьба за встречный план и новое отношение к труду. Кто читал книгу «Встречный», знает, какую роль в создании фильма играли заводские организации, ударники, давшие режиссерам материал, помогшие строить фильм. Примерно годом раньше так же работал над созданием «Златых гор» коллектив Юткевича: «Мы связывались с рабкоровским коллективом «Красного путиловца», и постепенно, в частых с ним беседах, где мы обсуждали наши замыслы, стал выкристаллизовываться тот путь, по которому мы пошли дальше» (журнал «Пролетарское кино» № 1, 1932 г.). Эти же методы работы, как мы видим, были перенесены и во «Встречный», куда перешла значительная часть коллектива, работавшая по «Златым горам».

Во «Встречном» произошло интересное смещение центральных образов. Фильм о встречном плане превратился в картину о старом мастере, пьянице Бабченко, перерождающемся в процессе борьбы за осуществление встречного плана производства. Пройдя через ряд испытаний, Бабченко изживает свои недостатки, становится ведущим работником и коммунистом. «За нового коммуниста Семена Ивановича Бабченко!» — так заканчивается фильм. Да иначе и не могло быть, ибо фигура Бабченко стоит в центре фильма и внимания режиссера. К ней сходятся драматургические нити фильма, с ней связаны остальные герои. В этом фильме, так же как в «Кружевах», «Черном парусе» и «Златых горах», характерная для Юткевича тема: человек, пройдя сквозь различные испытания, узнает, где правда, изживает старые пороки: хулиганство, пьянство, мелкособственническое шкурничество, становится полноценным сознательным бойцом за социалистическое строительство.

Развитие сюжета, его под'емы и спады связаны не столько с борьбой за план, сколько с переживаниями Бабченко в борьбе с самим собой. Кульминационная точка — это бурный проход Бабченко со знаменем по цеху и стремление вступить в партию.

Драматургические перипетии «Встречного» развиваются в связи с судьбой мастера Бабченко, они помогают художественной обрисовке образа. В этом победа фильма. Этой же задаче подчинены остальные герои фильма. Во взаимоотношениях с Бабченко раскрывается их сущность, определяется их место в сюжете. Борясь за встречный, они борются за мастера Бабченко. Инженер Павел — начальник цеха — будит Бабченко к действиям; на него сначала направлен гнев Семена Ивановича. Жена Паши — Катя, из «техникума» Бабченко, укоряет его за пьянство. Секретарь коллектива Вася борется за Бабченко: к нему он идет в самый трудный момент. То же можно сказать по поводу инженера Лазарева, с которым Бабченко ведет разговор о вступлении в партию.

Драматургическое построение «Встречного», его тематика, образ Бабченко являются закономерным выводом из предыдущих картин С. Юткевича. Мы сейчас остановимся на методе, которым создан «Встречный», ибо он стал той творческой платформой, на которой сейчас стоит режиссер. Мы более подробно останавливаемся на фильме «Встречный», ибо следующая работа «Анкара — сердце Турции», фильм документальный, является проходящим явлением в творчестве мастера, и разбирать его поэтому здесь нецелесообразно.

Отталкиваясь от монтажно-типажного кинематографа, утверждая «человеческий», актерский кинематограф, Юткевич во «Встречном» достиг дальнейшего укрепления своих достижений. Романтическому показу героя он противопоставлял реализм, монтажной трактовке образа — внутрикадровое действие, метафоре — диалог. Во «Встречном» шла война не только с теми, под чьими знаменами боролся раньше Юткевич, но и с самим собой. И в этой борьбе «Встречный»—несомненно крупнейшее завоевание Юткевича, идущего к реалистическому творчеству художника.

Утверждая реализм, авторы в этом фильме не довели до конца своих хороших намерений. Многое в этом фильме не завершено. Удачно фиксируя отдельные черты, художники во «Встречном» все же не поднимаются до высот типичного; это выступает особенно ярко при сравнении «Встречного» с «Чапаевым».

В образах «Встречного» выдвинуто вперед личное и индивидуальное. Они теплы и человечны, в них подчеркнуты те отдельные штрихи, которые отделяют одного человека от другого, но в них все же мало типичного.

Реалистические образы, характеры, по гениальному замечанию Белинского, это «знакомые незнакомцы». В этой формуле великий критик определил взаимоотношение общего и конкретного.

Знакомые — потому, что в образе, нарисованном художником, мы должны угадывать свои черты, черты своих знакомых; это делает образ близким нам, роднит с ним или, если это отрицательный герой, вызывает чувство гнева и ненависти.

Незнакомцы — потому, что, угадывая в них своих знакомых или себя, мы не можем сказать, что это определенно тот или иной из наших знакомых — Петр или Иван; берется то, что ставит их выше конкретного нашего знакомого; в художественных образах должно выступать типичное, они несут на себе следы высшей реалистической правды, той правды, которая отличает реализм от натурализма.

В образах «Встречного» не достигнут подлинный синтез общего и частного, что сделало бы образ вполне реалистичным. Герои его, за исключением разве Бабченко, мелки. Правда, они живые в отличие от «кожаных тужурок» и схем. Они близки к натуре. Но они не приподняты над ней, не типичны. Авторы «Встречного» оживляют своих героев, придавая им в меру хорошие и дурные качества. Но такой метод не дает еще вполне положительных результатов. Тут не было жесткого отбора материала, и потому образ потерял свою типичность.

Большие художники требовали жесткого отбора, выделения главного. А. П. Чехов писал: «Я никогда не писал непосредственно с натуры. Мне нужно, чтобы память моя процедила сюжет и чтоб на ней, как на фильтре, осталось то, что важно или типично».

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. О. Беюл в роли жены садовника

Метод «Встречного» — другой. Фильтр не был достаточно тщателен, и потому в образах «Встречного» (за исключением образа Бабченко) мало внутреннего напряжения.

Недостаточно продуманное построение характеров сказалось на драматургической ткани вещи. Движение сюжета не всегда пронизано единым действием. Вася мог пить с Бабченко, а мог и не пить, дарить ему кошек или не дарить. Катя могла ссориться с мужем, а могла и не ссориться. Это не изменило бы всю вещь в целом. Эпизод летних ночей просто лишний в фильме. Он свидетельствует о влюбленности Васи, но не входит органически в сюжет «Встречного». Это, по существу, вставная новелла, повествующая о том, что влюбленным нет места в строящемся городе.

Стоя на правильных позициях, утверждая реализм в кинематографии, примат драматургии и актера, они, авторы «Встречного», не добились решающих результатов, в их творчестве правильные намерения не нашли вполне адэкватного раскрытия.

«Встречный» занимает весьма значительное место в ряде реалистических советских фильмов. Его особое значение заключается в том, что он возник в борьбе со схематизмом и вульгарным социологизмом в киноискусстве и стал провозвестником нового подъема реалистического советского кино.

Положительное значение творчества Юткевича — в его поисках реалистического образа, в упорном стремлении к тому, чтобы воплотить в художественном произведении образ нового, растущего в процессе революции и активно строящего социализм человека.

Последний фильм Юткевича «Шахтеры» только что закончен.

Сейчас уже можно говорить о том, насколько наш анализ оказался верным и насколько в новом своем фильме Юткевич утверждает те же принципы, которые были положены в основу его предыдущих работ.

Три основных линии проходили сквозь все творчество Юткевича.

Первое — это актуальность, острый интерес художника к окружающей действительности, желание дать ответ на жгучие политические вопросы.

Второе — глубокий интерес к человеку наших дней, растущему и утверждающему новую жизнь, стремление создать образы героев нашего времени, острая ненависть к врагам, желание их разоблачить.

Третье — работа на полноценном драматургическом материале, дающем возможность актерам строить полноценные образы, а ему самому работать с актерским ансамблем.

Эти три особенности творчества Юткевича получили свое наибольшее выражение в последнем его фильме «Шахтеры», бесспорно являющемся наивысшим творческим достижением режиссера.

ПАФОС УТВЕРЖДЕНИЯ

О фильме „Шахтеры“

О. ЛЕОНИДОВ

В связи с выходом на экраны нового фильма С. Юткевича «Шахтеры» не только не лишне, а, как нам кажется, обязательно вспомнить выступление этого мастера на Всесоюзном тематическом совещании работников советской кинематографии в январе 1935 г. С. Юткевич подводил тогда итоги творческому пути многих ведущих режиссеров советской кинематографии и, анализируя этот путь, говорил о своем «кредо» художника. Свою режиссерскую работу С. Юткевич начал около десяти лет назад, когда «основные замечательные картины были сделаны, когда четко выявились «полководцы». «Киноучеба» С. Юткевича базировалась на опыте этих мастеров, отчасти заключалась и в подражании им. В этом плане были поставлены фильмы 1928—1929 гг. — «Кружева» и «Черный парус». После выпуска этих картин Юткевич почувствовал, что они не приносят ему той радости, которую он ждал, и что он оказался «в положении художника без зрителя, в положении художника, работающего, чтобы его похвалил очередной мэтр». Это был критический момент в творчестве С. Юткевича; в этот период он понял, что главное и основное — не «выслуживаться» в «полководцы», не добиваться места в «обойме» ведущих режиссеров, а волновать своими произведениями «миллионы людских умов и сердец». «Кружева» и «Черный парус» взволновали немногих — и то главным образом киноспециалистов.

Когда С. Юткевич сделал вместе с Ф. Эрмлером фильм «Встречный», то это была первая его картина, на просмотрах которой он «услышал аплодисменты не только знатоков, но и переполненных зрительных залов», и почувствовал, что «советский зритель, масса рабочего зрителя принимает картину, как «любимую», как «свою». «Тогда я окончательно осознал, — говорит С. Юткевич в своем выступлении 1935 г., — что именно из-за этих моментов подлинной встречи со зрителем и стоит работать в искусстве. Но именно за эти моменты в свое время Эрмлер и я были встречены в штыки кинематографистами». Теоретические положения Юткевича были об'явлены «реакционными», «тянущими назад, к старому» и т. д.

С. Юткевич свое «кредо» формулирует так: «Я должен, я обязан, я не могу иначе работать в искусстве, как только, чтобы каждым своим шагом служить делу своей родины, чтобы служить делу своего класса и своей партии, служить делу коммунизма». Это — первый «критерий».

И второе: «добить еще гнездящуюся в «мимикрированном» виде точку зрения «искусства для искусства», уничтожить часто скрывающийся под маской «специфики» примат ложно-эстетических категорий в оценке тех или иных явлений искусства».

Таким образом, теоретические высказывания С. Юткевича сводятся к утверждению боевых политических функций как основных функций кинематографа. Отсюда — борьба за зрителя, без которого не может существовать кинематография.

Редко кто из кинематографистов не клянется на словах вот этими самыми «боевыми политическими функциями» кино, и в то же время как еще мало художников, которые на деле, на практике, последовательно и принципиально проводили бы эти клятвы в жизнь, не боясь высокомерных обвинений в «вульгаризаторстве» и прочих «смертных грехах» со стороны хранителей заветов «академии кинематографичности».

Анализируя положение советской кинематографии на 1935 г., С. Юткевич констатирует, что большая часть фильмов, сделавших репутацию советской кинематографии, построена на историко-революционном материале или на материале классических произведений.

У авторов «хватает пафоса ненависти к прошлому, хватает пафоса для того, чтобы сказать: нет. И часто нехватает пафоса утверждения, пафоса для того, чтобы сказать: да». «И когда кто-нибудь робким голосом говорит «да», то на него набрасываются: ты сказал плохо, нехорошо, не тем полным голосом, которым нужно было сказать». «Путь к этому «да» есть путь наибольшего сопротивления».

С. Юткевич справедливо отмечает, что в каждом нашем фильме мы терпим больше всего неудач на основных образах — на образах представителей партии, на образах большевиков.

И, идя путем наибольшего сопротивления, С. Юткевич отдает все свои творческие силы созданию именно этих образов, работе над фильмами о нашем «сегодня», а значит и о «завтра». В его фильмах пафос побед является превалирующим.

Весной 1932 г., по инициативе товарища Сталина, ЦК ВКП(б) принимает решение, обязывающее союзное киноруководство к 15-летию Октябрьской революции создать большой художественный фильм, посвященный героике борьбы рабочих в условиях социалистического строительства. Так возникает идея создания фильма о встречном плане, о социалистическом соревновании и ударничестве — идея «Встречного».

Через пять месяцев эта идея реализуется режиссерами Ф. М. Эрмлером и С. И. Юткевичем в большом по своему значению в истории советской кинематографии фильме.

В новом фильме «Шахтеры» С. Юткевич уверенно продолжает эту свою линию на «пафос утверждения», в этом фильме С. Юткевич ставит перед собой еще более сложные задачи, чем во «Встречном».

Первоначально С. Юткевич так формулировал тему и сюжет «Шахтеров» (цитируем по интервью, опубликованному еще 14 ноября 1936 г. в «Комсомольской правде»):

«Наша картина посвящена стахановскому движению, борьбе за культуру труда и быта, расцвету творческих сил трудящихся. Действие фильма происходит в Донбассе.

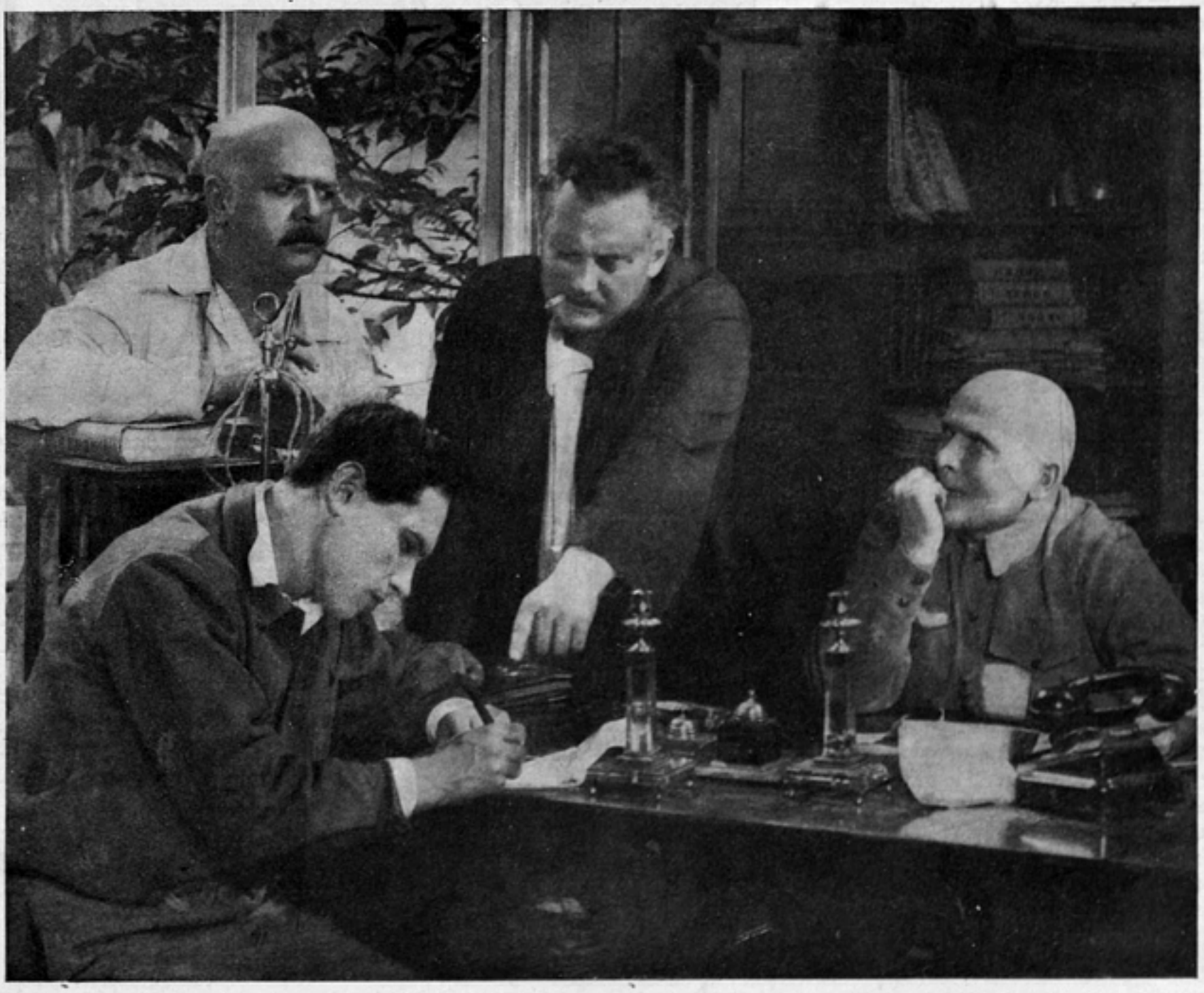
У молодого забойщика Матвея Бобылева и у его невесты откатчицы Галки огромная тяга к культуре. У Галки прекрасный голос. Секретарь партийного комитета Примак (артист Б. Пославский) помогает ей учиться пению. Матвей Бобылев страстно любит Шекспира и увлеченно декламирует его стихи. Но секретарь парткома заботливо направляет его по иному руслу. Матвей Бобылев плохой актер, но чудесный забойщик, ставит невиданный рекорд добычи угля. Здесь, в шахте, он подлинный, вдохновенный художник. И шум рушащихся пластов угля смешивается с мощным голосом Матвея, читающего свой любимый шекспировский монолог.

Одним из центральных мест картины является разрушение старого шахтерского поселка «Шанхай» и закладка нового города».

В процессе работы над фильмом — главным образом уже в последние месяцы, когда вся страна в едином могучем порыве реагировала на разоблачения вредительской и диверсионной шпионской работы агентов иностранных государств, в числе которых активную роль играли троцкисты, — С. Юткевич и автор сценария, драматург А. Каплер, в ответ на указание вождя народов тов. Сталина, в своем докладе на Пленуме ЦК ВКП(б) 3—5 марта 1937 г. предложившего «принять необходимые меры для того, чтобы наши товарищи, партийные и беспартийные большевики, имели возможность ознакомиться с целями и задачами, с практикой и техникой вредительско-диверсионной и шпионской работы иностранных разведывательных органов» (И. Сталин. О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников. Партиздат ЦК ВКП(б), стр. 20), захваченные этим общим порывом, значительно расширили и углубили тему своего фильма. Сделали они это настолько по-боевому, настолько темпераментно и талантливо, что фильм в этой новой редакции приобрел значительную актуальность и силу. Это уже не только стахановское движение, борьба за культуру труда и быта (темы достаточно существенные и первоочередные!). Это — отображенный в художественной форме политический документ о преступной беспечности и преступном благодушии, которые, вольно или невольно, приводят к пособничеству врагам народа, ловко маскирующимся «волкам в овечьей шкуре». Это — в художественной форме отображенный политический документ о честных, до конца преданных партии большевиках, которые теснейшим образом связаны с массами и

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм. На фото: арт. М. Беркес в роли Красовского, арт. С. Каюков в роли Лошадева, арт. Ю. Толубеев в роли Чуба и арт. Е. Альтус в роли Файвужинского



благодаря этому умеют распознать и во-время ликвидировать врага, умеют выявить таящиеся в советском человеке неисчерпаемые возможности, таланты и помочь их небывалому расцвету.

Это труднейшее задание оказалось реализованным, этот пафос утверждения прозвучал в фильме потому, что С. Юткевич и в этой работе остался верен партийным задачам своего искусства. Успех пришел к художнику и потому, что он работал на высококачественном сценарном материале.

С самых первых кадров фильма вас захватывает его жизненная правда, заложенная и в каждом сюжетном положении и в образе каждого персонажа. Создается такое впечатление, будто вы вместе с новым секретарем райкома Семеном Примаком приезжаете в маленький угольный городок Донбасса — Долгуши. Вместе с ним путешествуете вы по проложенным через уличную грязь шатким мосткам, заменяющим давно запланированные, но не сделанные тротуары... Вместе с Примаком входите вы в грязный вокзальный зал — весь в лесах и строительном мусоре, пьете холодный жидкий чай из грязного залапанного подавальщиком стакана и слышите пьяную хвастливую болтовню разложившихся людей и замаскированных врагов... Вы становитесь вместе с Примаком участником всех дальнейших событий, разыгрывающихся на шахте. Эти события поданы авторами фильма настолько жизненно и убедительно, что ни одной минуты вы не ощущаете здесь ничего «нарочного», искусственного, придуманного. Это сама жизнь, но увиденная зорким глазом художника и перенесенная на экран всеми средствами художественной выразительности.

Руководит шахтой директор Чуб. Это запарившийся близорукий хозяйственник, он не спит ночей, чтобы только выполнить норму угледобычи, ему некогда побриться, помыться. Но, увы, дальше промфинплана и рапорта о его выполнении этот горе-директор не видит. Его образ, удачно найденный арт. Ю. Толубеевым, как бы иллюстрирует сталинские слова о людях, которые, «будучи увлечены хозяйственными успехами, стали видеть в этом деле начало и конец всего, а на такие дела, как международное положение Советского Союза, капиталистическое окружение, усиление политической работы партии, борьба с вредительством и т. п., — не стали просто обращать внимания, полагая, что все эти вопросы представляют второстепенное и даже третьестепенное дело». (И. Сталин. О недостатках партийной работы и мерах ликвидации троцкистских и иных двурушников. Партиздат ЦК ВКП(б) 1937, стр. 17).

«ШАХТЕРЫ» Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм.

Международная политика и капиталистическое окружение кажутся таким людям, как Чуб, чем-то далеким, чем-то абстрактным и, во всяком случае, «не по их ведомству». А, в действительности, это вещи совершенно реальные, имеющие имя, отчество и фамилию и в качестве плацдарма использующие даже такой, с первого взгляда, незначительный кружок на географической карте, как Долгуши. Здесь, в Долгушах, международная политика и капиталистическое окружение носят фамилию Красовского, озверелого шпиона, сумевшего втереться в доверие и к Чубу и к Лошадеву и занявшего даже какой-то пост в шахтной конторе. С виду Красовский (артист М. Бернес) — полуинтеллигент-недоучка, парень с вывихом, тронутый «есенинщиной». Но это только «защитный цвет», маскарадная роба, под которыми скрываются волчьи зубы матерого вредителя-диверсанта. До поры до времени Красовский собирает «материал», каждую «веревочку», которая может пригодиться в шпионском хозяйстве (вплоть до скомканной и выброшенной записки любовницы Чуба — Ольги Бобылевой, задумавшей было в минуту слабости кончить самоубийством). Подбирает он и такой материал, как старые знакомства и связи. В подходящий момент Красовский напоминает секретарю парткома Файвужинскому о некоем Лебедеве, который-де шлет привет. С Лебедевым у Файвужинского может быть и покончено, но партии эта связь секретаря парткома неизвестна, Файвужинский пред-

почитал умалчивать о ней. Сказать и теперь он не находит силы и тем самым становится орудием в руках Красовского и его зарубежных хозяев.

Фигура Файвужинского не менее красочна в этом фильме, чем директор Чуб. Что характеризует этого «политического деятеля»? Полнейшее отсутствие внимания к человеку. Он руководит не людьми, а протоколами, он занят не строительством, не воспитанием кадров, а собственной биографией. Для него секретарство в парткоме не боевой пост, а «тепленькое местечко». И потому так крепко сработался он с Чубом, и потому все на шахте делается только для рапорта и отчета. Файвужинский проходит мимо трагедии Ольги и бездушно штампует ее исключение из партии. Файвужинский с легкостью отпускает из Долгушей «за ненадобностью» энтузиаста-садовника Петра Цезаревича, влюбленного в свое дело, в цветы, необходимые человеку «для души, для красоты».

Он не знает шахтеров даже в лицо, он не интересуется индивидуальностью и способностями каждого, он даже не знает, какие организаторские таланты таятся в рядовом забойщике Матвее Бобылеве, какой переворот способен совершить этот «простой советский человек» во всей технике угледобычи. И потому он идет «склочной» войной на Семена Примака и в пылу склоки допускает вредительскую переотправку из Долгушей крепежного леса.

Одним из удачных персонажей фильма (и по замыслу авторов и по исполнению арт. Б. Пославского) является секретарь райкома Семен Примак.

Примак в «Шахтерах» только почти и делает, что говорит, отдает распоряжения и заседает, но авторы нашли и в этих его действиях то характерное, что позволило им вылепить его образ. И потому Семен Примак стал живым, волнующим, вдохновляющим человеком, примеру которого хочется подражать. Вот мы видим его на партийном собрании. Для Файвужинского такое собрание — простая формальность, где нужно проштемпелевать заранее принятые в бюрократической тиши кабинета решения. Для Примака — это живая творческая работа, это «связь с массами, укрепление этой связи, готовность прислушиваться к голосу масс», т. е. все то, «в чем сила и непобедимость большевистского руководства» (Сталин).

И когда Файвужинский, как пономарь, начинает «бубнить» проекты постановлений об исключении из партии, глотая формулировки, перевирая фамилии, Примак прекращает этот «акафист». Из двух-трех вопросов к Файвужинскому о людях, которых он собирается исключить из партии, Примак выясняет, что Файвужинский не знает их даже в лицо.

Файвужинский, Чуб и их помощники «разгрохали» на шахте жилищное строительство, но при этом о людях, о шахтерах, для которых

«ШАХТЕРЫ»

Сценарий А. Каплера. Режиссер засл. деят. иск. С. Юткевич. Оператор Ж. Мартов. Ленфильм

строится дома, подумать забыли: хватит ли воды в верхние этажи дома, по какой дороге придется ходить шахтерам от дома до шахты и от шахты до дома, пока не будет проложен трамвай, и т. д. Примак же, знакомясь с шахтным поселком, интересуется в первую очередь именно этим и дает горе-руководителям предметный урок заботы о человеке: он ведет их пешком через утопающие в грязи канавы и «площади», чтобы они на своей шкуре испытали, каково ходить здесь шахтерам. Квартиру на самом верхнем этаже он велит дать Лошадеву, чтобы тот на своем опыте узнал, будет ли в этот этаж подаваться вода. Примак возвращает в Долгуши садовника Петра Цезаревича, предвидя, как много радости даст его искусство садовода жителям нового города. Примак работает не меньше Чуба, но он находит время и побриться, и опрятно одеться, и побывать в гостях у садовника, и спуститься в шахту, и посетить свадьбу одного из шахтеров, и заметить способности к пению у одной из шахтерок, и устроить ее на учебу, и подумать о завтрашнем дне — об увеличении угледобычи против установленных планов. Он изучает труды профессоров по шахтному делу, он связывается с передовиком угледобычи Матвеем Бобылевым и создает ему условия для применения задуманного им нового метода работы («стахановского» метода), во много раз перекрывающего профессорские нормы. И за всем этим Примак не теряет перспективы, не забывает о капиталистическом окружении.

С Б. Пославским — исполнителем роли Примака — С. Юткевич работает уже 14—15 лет. Его он справедливо ставит в ряды первых актеров советской кинематографии. Б. Пославский обладает удивительным даром внешнего и внутреннего перевоплощения. Инженер-вредитель в «Встречном», Петр в «Златых горах», спекулянт-кулак в «Границе», старик-лоцман в «Подругах». Какие различные образы и как ярко индивидуален каждый из них! Говоря о работе Б. Пославского в «Златых горах», С. Юткевич отмечал совершенную непохожесть типа лица Пославского на «крестьянский». В этой роли «Пославский не позировал, а почти гротесковыми приемами играл страстную «одержимость собственностью». Он играл смело, уверенно, непривычно. Рождался новый актер — актер с чрезвычайно сильной самостоятельной волей. В задачу режиссера, как это формулирует С. Юткевич, входит умение довести актера до такого состояния, когда он не только выполняет все, что он должен выполнять по режиссерскому заданию, а прибавляет то свое, чего ему не может дать режиссер. «И вот Пославский давал предметные уроки актерской игры».

Сколько угодно таких уроков дает он и в Примаке. Подтянутый, собранный, легкий, он радует глаз складностью, гармоничностью фигуры, так выгодно отличающейся от расплывшихся жирных телес Чуба, Лошадева. Он организован в жестах, он говорит уверенно и спокойно, никогда не впадая в ложный пафос, в декламационную крикливость. Он покоряет простотой, внимательным отношением к каждому человеку, заинтересованностью во всем. Все эти черты поданы Б. Пославским с такой тонкостью, что забываешь об актерском перевоплощении. И веришь в реальность Примака, убежден, что знаешь этого человека.

Большого совершенства достиг и арт. В. Лукин, играющий Матвея Бобылева. Много непосредственности, своеобразного обаяния в образе Матвея Бобылева. Как трогательно Лукин смущается, как лирически грустит, мечтает и любит и в то же время как страстно верит он в свой метод, с каким упорством, с какой бодростью, с каким весельем, чуть озорным задором проводит его в жизнь! По характеру дарования и по внешности В. Лукин напоминает молодого Н. Баталова и можно надеяться, что он достигнет такого же мастерства.

Женских ролей в фильме три — Ольга Бобылева (засл. арт. Н. Русинова), Галка (З. Федорова) и жена садовника (О. Беюл).

У Н. Русиновой — Ольги преобладают черты драматизма. Сказалась усталость после годов фронтовой жизни, тяготит неустроенность личной судьбы, мучает и возмущает бездушие парткома — Файвужинского, нечуткость Чуба... Все это едва не доводит до трагической развязки. Но как расцветает эта женщина, сколько в ней обнаруживается еще неиспользованных сил, нераскрытого темперамента, с какой горячностью бросается она вновь в работу, когда чутким подходом Семен Примак спасает ее от гибели. Все эти переживания воплощены Н. Русиновой с большим мастерством.

Безоблачно, радостно течет жизнь Галки — З. Федоровой. Она с увлечением любит «чумазого» Матвея, с увлечением поет...

Жена садовника — О. Беюл добродушная «гоголевская» украинка, с материнской любовью и заботой няньчащая своего большого ребенка — Петра Цезаревича. Она живет его жизнью, его интересами, его настроениями, она оберегает его от неприятностей, она утешает его в трудные минуты и смиряет его непокорный нрав «маэстро».

Есть ли у фильма недостатки?

Да, они есть.

Это некоторая театральность (в ущерб кинематографичности) отдельных сцен, злоупотребление крупными разговорными планами, бросающаяся в глаза «дос'емочная» природа отдельных кусков.

Но они, эти недостатки, искупаются отмеченными уже выше большими художественными достоинствами фильма в целом, его впечатляющей силой, его актуальностью, его политической направленностью, его партийностью.

С. Юткевич этой постановкой убедительно доказывает правоту своих творческих позиций, полемически направленных против неопубликованной, но все же имеющей хождение теории «об алгебре и арифметике кинематографии».

«Я часто слышал, — говорит С. Юткевич, — в отношении целого ряда картин, имевших успех у массового зрителя, картин общепризнанных, такие разговоры: «Это картина, разрешающая целый ряд задач кинематографии арифметическим способом». Я слышал недавно такой разговор по поводу «Чапаева». Оказывается, по этой «теории» есть где-то вообще законы незыблемые, алгебраические, по которым строится настоящее произведение искусства. Эти настоящие произведения никогда не бывают, конечно, оценены массой, недоросшей до них. А вот есть упрощенцы-арифметики, имеющие успех у зрителя благодаря своему упрощенству. Такое деление на «алгебраистов» — людей, монополизирующих «подлинную» кинематографию, и на «арифметиков» мне кажется неправильным. Оно порождает двуликое отношение к целому ряду произведений искусства».

Неправильным кажется это и нам.

И если «Шахтеры» — фильм полный пафоса утверждения, фильм, зовущий к бдительности, фильм, мобилизующий зрителя на борьбу — это «арифметика кинематографии», то мы горячо и откровенно ратуем за такую «арифметику».

«ЗОЛОТАЯ ТАЙГА»

Сценарий Н. Погодина. Режиссеры Г. Казанский и М. Руф. Операторы А. Погорелый и Л. Левитин. Ленфильм. На фото: арт. Б. Тенин в роли Мраморова и арт. Н. Шатерникова в роли дочери лесника.

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Гарданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото: арт. И. Зарубина в роли Ефросиньи и засл. арт. Н. Черкасов в роли Алексея.

ОБРАЗЫ И АКТЕРЫ В ФИЛЬМЕ «ПЕТР ПЕРВЫЙ»

С. ЦИМБАЛ

Во всех тех случаях, когда художник пытается в ушедшей и далекой эпохе найти основание для своего творчества, ему в равной мере нужны и беспрекословное, точное знание, и безукоризненная осведомленность в первоисточниках и в их научных толкованиях, и, вместе с этим, умение фантазировать в пределах изученного и освоенного материала, умение обобщать и конкретно видеть людей, делавших эпоху, составлявших ее природу и существо.

Успех романа А. Н. Толстого «Петр Первый» — это в большой степени успех именно такого отношения к истории. Писателю удалось сочетать в своей работе глубину исследовательского проникновения в петровский век с живым ощущением образов, характеров и судеб петровского поколения. Писатель видел петровских современников во всем многообразии, во всей широте и во всей поучительной конкретности их характеров, их человеческих достоинств и недостатков, их привычек, интересов и привязанностей.

В этом отношении писателя к историческому материалу уже сама по себе заключена огромная сила, направленная против всяческой схематики и всевозможного вульгаризаторства. Это же обстоятельство помогло создателям фильма о Петре добиться той высокой жизненности образов, той полноты человеческих характеристик, которые сломали барьер времени между сегодняшней аудиторией и действующими лицами далекого и безвозвратно ушедшего времени. Постановщик фильма Владимир Петров и весь актерский коллектив, работавший над картиной, в этом смысле одержали большую и поучительную победу. Эту победу нужно рассматривать как победу живой творческой инициативы режиссера и каждого из исполнителей, как победу живого и умного воображения, как победу широкого творческого мышления.

Утверждая себя как инициативных, думающих, ищущих художников, Петров и возглавляемые им актеры действовали на-руку историческому материалу и исторической истине. Именно то живое, новое и индивидуальное, что они принесли с собой в картину, дало историческим персонажам и историческим событиям силу живой жизни, подлинную действенность и психологическую остроту.

Вот почему картину «Петр Первый» следует рассматривать как живое свидетельство зрелости мышления нашего искусства, как свидетельство подлинного, а не мнимого уважения, питаемого нашими художниками к истории, как доказательство их настоящего художественно-политического темперамента. Успех создателей картины был обеспечен не только уровнем их мастерства, — он в той же мере решен и тем, что они глубоко усвоили положения, в свое время высказанные товарищем Сталиным и товарищами Ждановым и Кировым по вопросам преподавания истории. Эти положения дали авторам картины и ясность ориентировки и силу конкретного исторического мышления. Следование этим положениям не связало художников, а, напротив, окрылило их. Именно благодаря им они смогли к петровской эпохе подойти с широкой меркой художников. В большом и стремительном историческом потоке они нашли и увидели живые характеры, естественные человеческие поступки и конкретные человеческие дела.

Конкретность, мы бы даже сказали предметность мышления, ни в коей мере не закрыла для них широкую историческую картину эпохи. Напротив! Она сделала социально-исторический фон картины особенно действенным и значительным, она помогла им добиться высокой правдивости в изображении основных и решающих социальных конфликтов петровской эпохи. Именно потому, что в картине и Петр, и Алексей, и Буйносов, и Меньшиков вырастают как целостные фигуры и развиваются в самом действии фильма, — историческая концепция эпохи Петра, развиваемая авторами картины, приобретает особую убедительность.

Авторам картины, и в первую очередь исполнителю роли Петра Н. Симонову, пришлось забыть о своих предшественниках, работавших над этим образом, и воссоздать его как бы заново. Это обстоятельство само по себе предрешило чрезвычайную новизну и остроту задачи, ставшей перед Петровым и перед всем исполнительским коллективом картины. Новый и подлинный Петр, который должен был быть создан в картине, предрешал и новую более верную расстановку всех сил, действовавших в его эпоху. В основном и Петрову и всем исполнителям картины эту задачу удалось с успехом разрешить.

Исполнителя роли Петра, Николая Симонова, кинематографические зрители знают мало и плохо. Все его предшествующие работы в кино не дают ни малейшего представления о действительном диапазоне этого яркого и превосходного актера. С редкой полнотой в нем сочетается огромное физическое обаяние с настойчивой и напряженной мыслью. Широкоплечий и высокорослый («косая сажень» — говорили про Петра), он улыбается здоровой и светлой, чуть ребяческой улыбкой. Он легок и подвижен при всей своей громоздкости и силе. Он свободно распоряжается самим собой и окружающими. Этот внешний характер Петра Симонов рисует непринужденно и естественно.

Рядом с этим Петром встает в картине и другой Петр. Этот другой неожиданно становится угрожающе неподвижным, готовым раздавить каждого, кто посягнет на его слово и волю. Голос делается оглушающим — петровскому слову не возразишь: оно непререкаемо в своей зычной и резкой силе. Жест приобретает какую-то особую широту и порывистость. «Могущ и радостен, как бой» — эти пушкинские слова становятся своеобразным лейтмотивом образа, созданного Си

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Гарданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото: нар. арт. СССР А. Тарасова в роли Екатерины и нар. арт. СССР М. Тарханов в роли Шереметева

моновым. Таким он предстает на поле Нарвской битвы, впервые испытывающий всю горечь и обиду военного поражения, таким стремительным и сияющим он скачет, увлекая за собой полки, на подступах Шлиссельбурга. Это — сама сила, это — сам ветер, это — буря, принесенная в старую и мертвую Россию этим огненным человеком, строителем, преобразователем и полководцем.

Характерно, что только однажды, на протяжении всей картины, в первом об'яснении с сыном, когда Петр ищет в Алексее родного и близкого человека, в ответ на предательскую просьбу Алексея отпустить его за границу Петр дает волю своим нервам. Страшная эпилептическая судорога на мгновение сковывает его, ослепляет и лишает равновесия. Эту сцену Симонов ведет с мастерством поистине удивительным. В актере раскрывается редкое чутье к подлинно трагическому. Он не форсирует сцены, не дает воли своим актерским эмоциям, он как бы продолжает помнить о сценах, которые последуют дальше.

Государственную широту интересов Петра — ему одинаково важны и торговые дела, и постройка первых российских кораблей, и обучение будущих кораблестроителей, и производство канатов, и качество первых российских сукон, и скорая победа над «шведским кесарем», и тысяча других государственных дел — Симонов показывает как выражение огромной и поистине неистощимой жизненной силы этого человека.

Есть в этом Петре настоящий размах, смелость ума и самостоятельность характера. Он подавляет, но подавляет прежде всего чрезвычайной жизненностью и внутренним здоровьем своей натуры. Он деспотичен, но именно потому его деспотизм ощущается с такой силой, что в самой его природе есть какая-то доля законности. Это право и преимущество здоровья перед тщедушием, ума смелого и решительного перед мелкой и трусливой мыслью. Это господство ясного и далекого зрения над подслеповатостью иных его приближенных. Создание этого образа Петра — победа актера и притом победа принципиальная. Больше того,— это не только актерская победа в узком смысле этого слова. Успех Симонова следует рассматривать, как успех зрелой истолковательской мысли, как успех здорового художественного сознания, утверждаемого нашим искусством, всеми лучшими его мастерами.

Рядом с Петром в картине встает Меньшиков — «Алексашка», верный петровский помощник, который, однако, искусно пользуется худшими сторонами, пороками и страстями Петра. Это, так сказать, оборотная сторона медали. В исполнении Жарова Меньшиков предстает как образ яркий и сочный, хоть и несколько односторонний. Меньшиков, думается, должен был раскрыться в картине как фигура более масштабная и значительная. Как

никак, а Меньшиков храбрый полководец и верный сподвижник Петра. Таким его и следовало показать. С Петром Меньшикова связывают долгие годы близкой, интимной дружбы.

Жарову следовало найти очень тонкую форму «запанибратства» с Петром. В основном это ему удается. Но в отдельных сценах, где у Меньшикова должны обнаружиться глубоко спрятанные живые чувства, Жаров теряет свою актерскую уверенность. Неслучайно, после того как Петр цинично отнимает у него Екатерину и Меньшиков на одно мгновение становится страдающим, ущемленным и униженным человеком, режиссер вынужден его показать зрителю спиной.

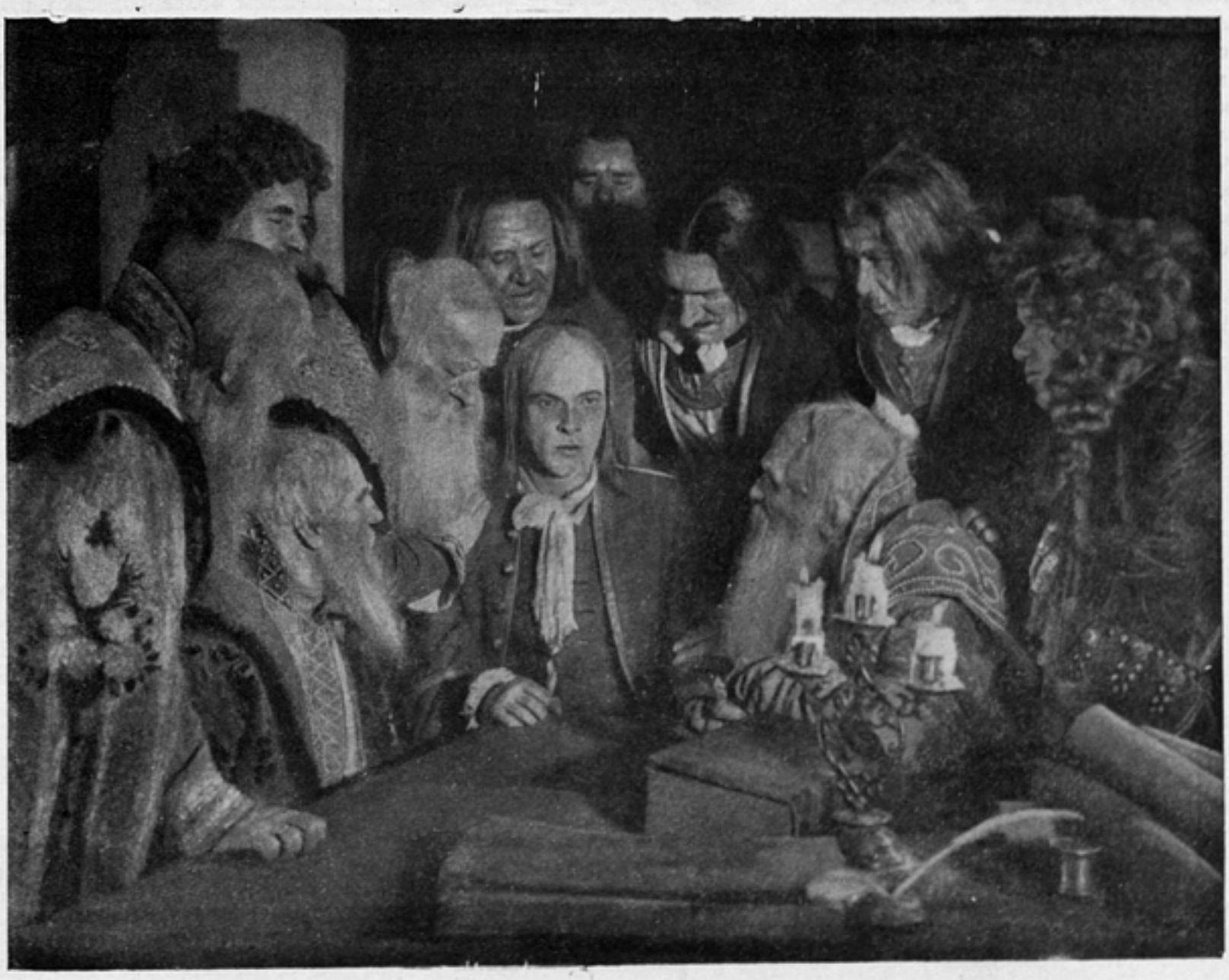
Не следует думать, что такое раскрытие Меньшикова противоречило бы основным чертам его характера, его мелкому воровству, пресмыкательству и угодничеству. Все эти качества Меньшикова — это не только его личные черты, это в полной мере его государственная физиономия. Жаров склонен эту сторону образа игнорировать, тонко и живо, но мелковато рисуя облик, повадки и отдельные частные черточки своего персонажа. Все это, впрочем, замечания попутные, потому что в основном Жаров играет Меньшикова умно и интересно.

Образ Алексея дан в первой серии только в наметке. Характер Алексея станет ясным и целостным в дальнейшем, во второй серии картины. Это не дает возможности судить об исполнении роли Черкасовым как о законченной работе. Но и сейчас, в первой серии, Черкасов колоритно и остро намечает фигуру юродствующего изменника. Истерические всхлипы и судороги, исступленные моления и заклинания царевича даны Черкасовым без всякого нажима. В них еще труднее угадать прием маскировки, избранный расчетливым и коварным врагом, но и там, где истинные замыслы Алексея невольно обнажаются им самим, Черкасов не раскрывает, условно говоря, всех карт своего персонажа, очевидно учитывая его дальнейшее развитие. Диким и болезненным кликушеством представляется восторженная радость Алексея по поводу возможной смерти Петра. В этом еще не раскрывается до конца предательский образ наследника. Поведение Алексея можно понять как знак инфантильного религиозного идиотизма, представленного со всеми его клиническими симптомами. Таким Алексей выглядит не только в сценах с Петром, где это понятно и неизбежно, но и в разговорах с Буйносовым и наедине с самим собой, где ему нет никакой надобности маскироваться.

Черкасову предстоит развернуть свой образ со всей широтой и богатством красок во второй серии. Мы вправе думать, что это будет образ значительный и законченный. Скажем больше, — от того, в какой мере это удастся Черкасову, будет в

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Гарданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото: (в центре) засл. арт. Н. Черкасов в роли Алексея



известной мере зависеть и дальнейшая работа Симонова над образом Петра. Только рядом с правильно изображенным Алексеем образ Петра, победителя шведов, строителя и преобразователя Российского государства, может предстать перед зрителем во всей полноте. Живое достоинство работы Петрова как постановщика картины как раз и заключается в этой чрезвычайной и глубокой взаимосвязанности персонажей. Каждый из действующих в картине образов, раскрытый и творчески постигнутый сам по себе, тем самым помогает раскрытию и постижению всех других образов.

В первой серии Владимиру Петрову удалось создать превосходный актерский коллектив. Этим в большой степени решена и яркая выпуклая обрисовка центральных образов, и полноценное доведение всего экспозиционного замысла картины через каждого из них. Вот, например, великолепный образ холопа Федьки в исполнении артиста Добровольского, образ, исполненный подлинной силы, мужества, юмора и теплоты. Добровольский играет Федьку без тривиальных черт приниженности и придавленности, которыми принято рисовать такого рода персонажей. Он выпрямляется, здоровый, сильный и ясно смотрящий в жизнь человек, как бы подчеркивая всем своим обликом, какую огромную человеческую целину приходилось поднимать первому российскому императору. Федька в исполнении Добровольского — это не только яркая и жизненная фигура, это кроме всего — прочное основание, несущее на себе тяжесть всего замысла картины.

Блестяще ведет свою роль фельдмаршала Шереметева народный артист СССР Тарханов. Есть в этом фельдмаршале какая-то постоянная брезгливость, плотоядность и мучительное неверие в себя. Эти качества Шереметева Тарханов показывает с тонким юмором, интонационным и мимическим блеском. И опять-таки снова, как и в образе Федьки, созданном Добровольским, тархановский фельдмаршал живет полнокровной жизнью, во всей системе, целостной и законченной, определяющей художественное своеобразие созданной Петровым кинематографической эпохи.

Народная артистка СССР Тарасова в роли Екатерины создает образ мягкий, исполненный своеобразного и тонкого очарования. Но в ее Екатерине мало той резковатой и вульгарной простоты, которая составляет наше представление об этой первой чужеземке на российском престоле. Тарасова придает своей Екатерине слишком много благородной и женственной простоты и этим несколько суживает и обедняет образ.

Характерная вещь — именно в актерской работе, внутри ее, в ее оттенках, в ее тонкостях выросла и созрела режиссерская манера, режиссерская индивидуальность Петрова. Превосходный мастер кинематографического пейзажа, знающий цену живописи кадра, Петров в этом фильме вырастает как зрелый и превосходный мастер актерского кинематографа. Скажем точнее, Петров становится одним из наиболее ярких представителей советской плеяды кинорежиссеров, утверждающих кинематограф как искусство больших, широко развернутых и глубоко раскрытых человеческих характеров. В этом принципиальная особенность картины, делающая ее успех особенно радостным и значительным. В великолепных батальных сценах, в кадрах, в которых превосходно показана вчерашняя допетровская Русь, Русь стяжательствующих, ограниченных и спесивых бояр, Русь юродствующих и кривляющихся ханжей, в кадрах, в которых можно угадать завтрашние военные победы Петра, где движутся сомкнутым железным строем или несутся в стремительном и сокрушающем штурме первые российские полки, неизменно сохраняют свою силу, свое человеческое своеобразие живые люди эпохи, разнообразные, непохожие друг на друга движимые различными интересами, но воплощающие ее и несущие в себе все ее черты и особенности. Именно в этом заключается исторический пафос картины, ставящий ее в первый ряд произведений советской кинематографии.

И тем более радостно отметить, что успех замысла Алексея Толстого и режиссера Владимира Петрова разделяют с ними и все исполнители, показавшие в фильме превосходный пример актерской инициативы, актерской мысли, живого творческого воображения и настойчивой и плодотворной вдумчивой работы.

«БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН»

М. ШНЕЙДЕР

◆

Далеко не каждая эпоха умеет признать и превознести свои большие художественные произведения за то, что в них действительно ценно. Залегание будущего не всегда правильно распознается современниками в том сплетении возможностей, тенденций, противоречий, каким является произведение искусства, в частности кинокартина. Признание и похвалы их еще не означают понимания. В картину вкладывают иногда творческие устремления, которые в данный момент хотелось бы видеть поскорее осуществленными в искусстве. Хвалят за то, чего в картине нет или что в ней второстепенно.

Десятилетие, прошедшее со времени выхода «Броненосца Потемкина», показало, что ни критика, ни автор не поняли действительного содержания картины. Они не сумели раскрыть причины, сделавшей ее лучшим произведением советского и, быть может, мирового немого кино. «Броненосца Потемкина» превозносили за героя — массу, за аллегоризм знаменитых львов, казавшийся новым словом киноязыка, за отсутствие актеров, за конструктивизм, за американизм монтажа — за все то, что было злобой дня в искусстве 1925 года и элементы чего, быть может, наличествовали и в картине. Проверка временем свидетельствует, что ни один из этих элементов не был главным в картине и что не они вместе взятые дали ей будущее. Наоборот. Присочиненные к картине теории затемнили ту действительную ценность, которая в ней была и которая ощутима и сейчас, несмотря на то, что прошел срок, которого не выдержала ни одна почти кинокартина, несмотря на утрату выразительной силы немого кино вообще.

Историческая роль и творческая ценность «Броненосца Потемкина», почувствованная, но не сформулированная зрителем и критикой, заключается в том, что «Броненосец Потемкин» подытожил и с наибольшей силой воплотил в искусстве гигантский опыт российской революции. Он не был ни первым, ни единственным отображением и воплощением этого опыта. Но Эйзенштейн первый в произведении крупного масштаба сумел показать революцию 1905 года, как непосредственную и прямую борьбу пролетариата и крестьянства с царским самодержавием. Рабочие и крестьяне одетые во флотскую форму, при участии и сочувствии интеллигенции и мелкой буржуазии, борющиеся против царского режима, его слуг и прихлебателей, — так поняты и органически изображены в «Броненосце Потемкине» движущие силы революции. То, что картина в основном является выражением марксистско-ленинского понимания изображаемых событий, то, что в основу ее положена образно-воплощенная большевистская концепция русской революции, поднимает «Броненосец Потемкин» на уровень настоящего народного художественного произведения.

В тесной связи с монументальностью идейной основы «Броненосца Потемкина» стоит и реализм его изобразительного стиля. Революция дала кинематографии не только новую тематику. Она выгнала кино из павильонов и фабрик на улицу. Преобладающим, а к концу гражданской войны и единственным, выжившим киножанром была хроника. Вынужденное разнообразие точек зрения научило кинематографию, во-первых, пониманию того, что всякая с'емка есть с'емка единой «темы» — преобразующей страну революции. Это продиктовало метод с'емки отдельных моментов хроники как осмысленных и законченных эпизодов. Во-вторых, оно научило кинематографию монтажу. Кино эпохи военного коммунизма научилось монтировать потому, что оно уже умело снимать. Это продиктовало метод монтажа единственной тогда «картины» — серии «Кинонедель» как цельного произведения. Так была создана «неигровая картина».

Эйзенштейн, который, кстати сказать, гораздо сильнее и интереснее в эмоции, чем в абстрактном мышлении, ввел в игровую картину завоевания хроники: конкретность тематического содержания эпизода, жизненность трактовки, любовь к массовой сцене и ее композиционное преобладание, деловитость и сюжетную ценность крупного плана. Вторым стилевым элементом, влиявшим на Эйзенштейна, был реализм буржуазных мастеров Америки, особенно Гриффита. Это влияние было явлением чрезвычайно положительным, если вспомнить честолюбивую неутомимость, с которой не обремененная идейным багажом часть кинорежиссуры старалась привить советскому кино детективную американщину. Но это влияние было ограничено тем, что не через теоретическое осмысление американского опыта можно было научиться снимать советские картины. Для этого нужно было изнутри понимать принципиально новую советскую действительность и заново учиться методам ее изображать.

В сочетании высокой идейной основы «Броненосца Потемкина» и реалистической правдивости изобразительного стиля — его величайшее достоинство, основа его действенности и живучести, причина его популярности и значения.

◆

Историческая картина уже давно является ареной, на которой происходит борьба групп и направлений, выявление идейных и творческих тяготений, кристаллизация стилей. Каждая из борющихся групп, помимо творческого своеобразия, представительствует определенную классовую прослойку с ее особыми и своеобразными задачами обращения к историческому материалу. Наивно думать, что история может быть для них областью только жанровых или тематических интересов и исканий. Для одних исторический материал — это предлог для прославления героики борьбы и доказательства своей исторической правоты, стремление найти себя в истории и установить посредством прошлого исторические связи с настоящим и будущим. Других он прельщает даровой, установившейся точ-

кой зрения на события. Для многих групп материал прошлого может служить об'ектом разнообразнейших стилизаций, приспособлением посредством прошлого к настоящему. Обилие мишурных подделок — от «Дворца и крепости» и до «Зорь Парижа» — в кино и от романов Л. Гросмана до романов А. Виноградова в литературе, создало особый, «бархатный» жанр произведений, достаточно убогих, достаточно нарядных, сумевших даже скомпрометировать историческую картину и исторический роман. Тем не менее основные и лучшие картины советского кино — «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Депутат Балтики», «Юность и Возвращение Максима», «Последняя ночь», «Арсен», «Петр Первый» и неизвестный еще автору «Щорс», не говоря о массе исторических картин немого кино, — все это произведения исторического типа. Все они претендуют на историческую правильность, представительствуют определенные художественно-политические течения. По поводу каждого из них зритель решает вопрос о его подлинности, о его исторической и эстетической ценности, смотря по тому, является ли это произведение результатом идейно-творческой связи художника с настоящим или дезертирством в архив, представляет ли оно историю или костюмерную, героев или ряженых. Борьба за идейную и художественную правду, так же как и борьба против нее, сосредоточилась главным образом на исторической картине. Художественное как исторически жизнеспособное, идейно-правдивое, реалистически выраженное — таков важнейший эстетический принцип лучших советских картин. В том, что этот принцип легче всего обнаруживается в типе исторической картины, и заключается причина особой устойчивости как самого типа этих картин, так и того, что свои высшие достижения искусство советского кино продемонстрировало именно в исторической картине.

«Броненосец Потемкин» начинает почетный ряд произведений, складывающих стиль и, в частности, эстетику нового советского искусства. Было бы опрометчиво думать, что он был серьезно понят и сразу принят на деле, а не только на словах. Правдивость исторической концепции и стиля «Броненосца Потемкина» надолго опередили общий уровень исторических картин. Чем был «Броненосец Потемкин», станет очевидно, если сравнить с ним какую-нибудь историческую картину, хотя бы вышедшую через два года «СВД». Это далеко не худшая из исторических картин, но можно утверждать, что ее авторы даже не видели «Броненосца Потемкина», так далеки они были от понимания того, что такое историческая картина. Только через много лет упорного труда, выросшие на работе над впервые взятой в кино темой, Козинцев и Трауберг в серии «Максимов» сумели освободиться от стилизаторского представления об истории, стряхнуть с себя псевдоисторическую полуоперную мишуру.

«Броненосец Потемкин» не определил и не мог определить господства какого-либо жанра в исторической картине. Как это видно из приведенного перечня, они оказались неисчерпаемо разнообразны. Но «Броненосец Потемкин» надолго укрепил эту область работы, был достойным передовиком и застрельщиком в деле созидания советской сюжетной реалистической картины, ее наиболее устойчивого — исторического — типа.

◆

Особняком и на рубеже между эпизодом и по-романному широко развернутой картиной эпохи стоит «Броненосец Потемкин» как явление жанра. Его жанровой и драматургической особенностью является композиция целого по типу музыкальных одноголосых четырехчастных построений. Несмотря на несовпадение с количеством частей (их в картине пять), «Броненосец Потемкин» эмоционально совершенно явственно делится на четыре куска, которые условно могут быть названы: первый — эпизодом восстания, второй — трауром по Вакулинчуку, третий кусок — одесская лестница, четвертый — финал. Формальное построение картины совпадает с сюжетными и эмоциональными поворотами и общим развитием темы. Это создает в «Броненосце Потемкине», несмотря на отсутствие характеров, музыкальный образ целого, делает характером и действующим лицом самый броненосец в его внутренних противоречиях и внешнем единстве с окружающим миром. «Броненосец Потемкин» не только не отрицает, он монументализирует значение образа, охраняет его от слияния с актером и ролью и от потери в них. Это законное, могучее, чрезвычайно редко удающееся художественное решение задачи было неправильно названо на языке того времени «монтажом аттракционов», и то, что Эйзенштейн не понял или забыл, что он в «Броненосце Потемкине» «монтировал» не «аттракционы», а образ революции, стоило ему уже в «Октябре» потери образа как центра художественного произведения — в полном соответствии с утерей в этой работе понимания действительности и ее искажающим воспроизведением.

«Броненосец Потемкин» на протяжении всей истории немого кино считался образцом того, чем жанрово должна быть кинокартина. Формалистическая теория кино не уставала настаивать на том, что в картине должно быть как можно меньше событий, как можно меньше временных разрывов. Кинокартина не должна обобщать, она должна быть не романом, а новеллой.

«Броненосец Потемкин» не отвечает за то, что его личный пример, не обязательный ни для какого другого произведения, а тем более для кино в целом, был неправильно обобщен и нормативизирован. Но и в нем самом не все было благополучно.

В «Броненосце Потемкине» действительно есть провалы, мало ощущавшиеся из-за огромной силы (и жанровой чистоты) целого, но грозные по сконцентрированным в них опасностям.

Решительной и основной опасностью была мнимая принципиальность в вопросе о характере и роли. Теория типажа выросла из недоверия к знанию действительности профессиональными актерами. Но это была не только теория новой внешности актера. Это была еще и стихийническая теория анонимности действующего лица — и она выросла из политической нечеткости и из пренебрежения к искусству, из попытки подменить характер характерностью, а в плане специально кинематографическом — актера — режиссером, роли — монтажом.

Опасностью, ограничившей жанровую высоту картины, не выпускавшей ее из границ эпизода, была и известная механистичность и формальность конца картины. Последняя часть «Броненосца Потемкина» — это скорее демонстрация работы машинного отделения и состязание моторов, чем показ величайшей моральной и политической победы восставшей команды. Вращение винтов вместо борьбы и динамика в кавычках, вместо победы были тогда новее и приятнее для глаза, чем сейчас. Но и тогда, как и теперь, они свидетельствовали о некоторых из'янах в идейной и творческой ответственности мастера перед темой. С точки зрения

жанровой они принижали картину почти до степени новеллы.

Правда, необходимо оговориться, что наше знание киножанров удивительно ничтожно — даже для кинотеории. Не преувеличивая, можно сказать, что оно состоит из наобум наклеиваемой на картины, заимствованной от литературы и театра жанровой номенклатуры: «киноповесть», «киноэпопея», «кинодрама». На вопрос о том, например, чем «кинороман» отличается от «киноновеллы», можно ответить не определением, а метафорой. И тем не менее вопрос о жанровой природе «Броненосца Потемкина» необходимо попытаться поставить и не имея определений, хотя бы описательно метафорически.

«Драматический роман! Здесь ново название, а не сущность... Драматический роман — противоположный полюс драмы — эпизода, пьесы, которая ограничивается тем, что драматизирует эпизод и, исходя из эпизода, открывает крохотную перспективу на какую-нибудь эпоху, идею, общий нравственный принцип, жизнь, мир.

Роман — это картина мира, а не только изолированной судьбы. Это по меньшей мере картина эпохи, фон, подпочвенные течения, освещенная с разных сторон окружающая среда, причины и цели, движимое и движущее.

...Драма — это только вершина дерева, сотрясаемого бурей, быть может — испуганная птица, поникшая, обессиленная. Роман — это все дерево целиком, с богатством почвы вокруг, с лабиринтом корней... с муравьями, кишащими во мху, с соками, которые струятся в его сердцевине, с рубцами коры, с повседневной жизнью мертвых и живых ветвей».

Эти замечательные мысли Фейхтвангера бьют в самую сердцевину вопроса. Да, нельзя замыкать произведение на эпизоде, как бы заманчиво это ни выглядело композиционно и музыкально. И не случайно в дальнейшем своем развитии историческая картина в звуковом кино пошла отличными от «Броненосца Потемкина» путями. Даже наиболее близкие к нему «Мы из Кронштадта» уже далеко не эпизод, это скорее роман в условно принимаемом нами смысле этого термина.

◆

И все-таки было бы несправедливо забыть, что идейная и стилевая целеустремленность отразилась и на жанре и на драматургии «Броненосца Потемкина». По сравнению с художественным уровнем и практикой своего времени драматургия «Броненосца Потемкина» была огромным завоеванием, далеким продвижением вперед. Сценарий «1905 год», по которому снималась картина, так же как и сценарии других, одновременно с «Броненосцем Потемкиным» снимавшихся и выпущенных исторических картин («Девятое января», «Степан Халтурин»), пытался решить задачу описательно. Он сделан на изобилии материала, на простом, арифметическом сложении тем и фабульных линий, на инвентаризации мотивов. Сценарий Н. Агаджановой «1905 год» состоит из 10 частей и содержит 820 кадров. Эпизод восстания на броненосце «Князь Потемкин-Таврический» был заключительным эпизодом в конце второй части сценария, и на него из 820 приходилось всего 44 кадра (со 170-го по 213-й).

Новизна драматургии «Броненосца Потемкина» таким образом, заключается в том, что режиссер искал не внешне фабульного, а образного решения темы, нашел его в одном эпизоде, отражающем основные элементы и лозунги революционной борьбы, и имел смелость разработать в картину этот один эпизод, отбросив многие десятки других эпизодов. И если по поводу «Броненосца Потемкина» можно говорить об известной его художественной и идейной ограниченности, то несомненно, что эта ограниченность выражает не столько тогдашние творческие позиции С. Эйзенштейна, сколько современное картине состояние кино как искусства. Его потолок можно было резко поднять, но совершенно уйти от него было невозможно.

Весь дальнейший путь Эйзенштейна после «Броненосца Потемкина» был систематическим отходом от идейно стилевых позиций картины. Чем дальше от «Броненосца Потемкина», тем круче убывает высота, набранная Эйзенштейном. И оценивая сейчас, через десять лет после выхода картины, роль и значение «Броненосца Потемкина», труднее всего понять его место в творческой биографии Эйзенштейна, соотнести его с полярным ему «Бежиным лугом».

Первое, что кажется необходимым сделать, это внимательно приглядетсья — нет ли уже в «Броненосце Потемкине» «Бежина луга» или, по крайней мере, элементов «Бежина луга»? Думается, что их нет, и положение скорее характеризуется тем, что в «Бежине луге» нет ни грана «Броненосца Потемкина». Вопрос о том, куда вывалилась из биографии Эйзенштейна эта огромная картина и в чем «единство» столь разительных противоположностей этой биографии, имеет первостепенное значение.

«Броненосец Потемкин» был создан на ощущении молодой советской действительности своей действительностью и в полном согласии с ней. На воодушевлении победоносностью гражданской войны и необ'ятностью открывавшихся перспектив. На некоторой ретроспекции, поэтизировавшей изображенные в картине события и облегчавшей их верное понимание. Наконец, на реальном знании традиций и материала борьбы с царизмом российской демократии и творческом чувствовании его.

С постановкой «Октября», движение и внутренняя логика темы которого не были пережиты Эйзенштейном-художником, с принципиальным обособлением работы Эйзенштейна от жизни кинематографического коллектива, с плохим пользованием славой «Броненосца Потемкина», совпадает начало отрыва от действительности, замена ее теоретической абстракцией. Сущность процесса, превратившего Эйзенштейна — создателя «Броненосца Потемкина» в Эйзенштейна — автора «Октября», «Старого и нового» и «Бежина луга», заключается в том, что художник подменил идейное содержание своих тем содержанием своих идей.

Снижение творческой манеры Эйзенштейна выразилось в том, что события своих произведений он трактовал как предлог для того, чтобы развернуть витиеватый комментарий. Содержанием произведения — даже такого как «Октябрь», — становятся не образы темы, а образ мыслей о них автора, и даже не мыслей, а ассоциаций по смежности. Постепенно в сознании художника действительность подменялась ее произвольными отражениями. Здесь формализм теории «интеллектуального кино» причудливо сочетался с воспроизведением Эйзенштейном одной из основных ошибок Пролеткульта. Как известно, пути развития пролетарской культуры там пытались определить, изучая поведение и реакции специально отобранных «представителей» пролетариата.

Коренным стилистическим признаком абстрагированного искусства Эйзенштейна становится символ. Он должен заменить образное мышление образованием понятий. Это режиссирующая рука между изображаемым об'ектом и зрителем, псевдоним явления и маска автора.

Результатом потери явления была потеря реализма, гипертрофия метафор, ложный пафос, художественное фразерство. Отсюда меньше шага до разлаженности между мышлением и языком, до перенесения центра творческой тяжести на средства выражения, как это и случилось с символико-аллегорическими монтажными сентенциями о Наполеоне — Керенском, о меньшевиках — балалайке, о богах в «Октябре».

Ход мыслей и ассоциаций автора стал заменять сюжет произведения, внимание художника сосредоточилось не на смысловых задачах монтажа, а на безграничности его формальных возможностей. На этом этапе заблуждения художник вообще перестает думать не только о действительности, но и об искусстве. Центром притяжения его интересов становится исключительно форма, ее природа, теория, история.

Верно, что искусство неотрывно от формы, но тот, кто видит искусство только как форму, забыл жизнь, забыл самого себя, забыл, что привело его к искусству.

Потеря идейных связей, потеря увлечения историей, потеря любви к теме является для художника не только потерей о д н о г о из качеств действительности. С неизбежностью возмездия происходит и потеря искусства.

Когда форма становится содержанием творчества, художнику иногда кажется, что он нашел н о в о е и высшее содержание, перерос и преодолел зависимость своего творчества от окружающего, что он создает мир, целиком подвластный его искусству, его творческой воле, что он судит действительность поэтическим судом. Это злейшая, буржуазнейшая из иллюзий, это уход и от действительности и от искусства в пневматическую монументальность, которую достаточно проткнуть иголкой, чтобы увидеть, что она надута пустотой. Не владея языком действительности, нельзя владеть языком искусства. Именно поэтому речь Эйзенштейна распалась на обрывки, именно поэтому он не дотянулся до темы «Октября» и дважды сорвался на темах о советском крестьянстве, уродуя и искажая их.

Сложное и трагическое для художника несовпадение идейного содержания трактуемых им тем с содержанием его идей отразило один из коренных фактов соотношения некоторых групп художественной интеллигенции с пролетарской революцией. Имея в активе ряд крупных художественных побед, в числе которых был и «Броненосец Потемкин», побед, выражавших самые идейно-высокие точки их революционного отношения к действительности, некоторые группы художественной интеллигенции в области искусства и художественного творчества сочли себя не только истолкователями и выразителями, но учителями и вершителями судеб нужного пролетариату искусства.

Соревнуясь и оспаривая друг у друга право на представительство пролетариата в искусстве, эти группы не замечали, что представительства лишает их не что-либо извне, а в первую очередь их собственные т е о р и и т в о р ч е с т в а. Эти теории, во-первых, исходили из другой, чуждой и об'ективно враждебной марксизму культуры и философии. Они, во-вторых, до удивительного были ограничены механистическими и консервативными предрассудками. И они, в третьих, были резко оторваны от революционной действительности.

Теория типажа, попытка создания «интеллектуального кино», т. е. попытка посредством монтажа упразднить художественную конкретность содержания кадра, свести ее к абстракции иероглифа, литература факта, формалистическая теория искусства — убедительнейшие доказательства элементарности багажа, с каким «левое» искусство пыталось стать «гегемоном» искусства пролетариата. Этого багажа могло хватить только на то, чтобы, исчерпав моменты соприкосновения с революционной практикой, запутавшись в очень сложной обстановке нэпа и классовой борьбе и отстав от нее, замкнувшись в своих художественных и профессиональных интересах, противопоставить себя действительности. Конечно, это противопоставление было противопоставлением х у д о ж е с т в е н н о й действительности, оно в развитии приводило не к политическому антагонизму, а через художественное и идейное оскудение и отсталость — к потере искусства.

Действительно, погибли все теории творчества и творческая практика, в какой бы то ни было степени основанные на мысли, что советская художественная интеллигенция, или интеллигенция, выделенная рабочим классом, сможет самостоятельно представлять пролетариат в искусстве и художественном творчестве. Эмоционально и суб'ективно это заблуждение во многих случаях было проявлением искреннего желания найти и возглавить тот путь искусства, который отвечает интересам и ходу развития революции. В гораздо большем количестве случаев это было проявлением барского «культчванства», особого высокомерия интеллигенции как профессиональной держательницы культурных ценностей. Оно покоилось на формальном понимании культуры вообще, на кастово-буржуазном убеждении в том, что низкий культурный уровень пролетариата надолго делает его потребителем ценностей старой, а не истоком и создателем новой культуры. Оно выражало адвокатский взгляд на возможность для интеллигенции представлять в искусстве интересы другого класса, как будто искусство — это буржуазный сеттльмент или вне лежащая держава, и в нем можно представительствовать кого-нибудь, а не быть тем, кто ты есть на самом деле в классовой и эстетической действительности.

С абсолютной закономерностью меньшевизм именно на этом месте «подал руку, но подставил ножку» думавшим так людям искусства. Он не случайно подхватил этот буржуазно-обывательский предрассудок, сформулировал его и довел до политического выражения.

«Творческий метод» меньшевизма — политическая сделка и заговор. Та же система, перенесенная на вопросы искусства, выразительно и выпукло отлилась в контрреволюционное троцкистское «учение» об извне создаваемом для пролетариата искусстве. «Учение» это предавало рабочий класс, в сторону которого оно утверждало, что ему нечего и думать об участии в искусстве. «Учение» это предавало художественную интеллигенцию, в сторону которой оно обозначало, что ей нечему учиться у рабочего класса, незачем пересматривать свои идейно-философские и эстетические позиции и свою художественную практику. «Учение» это предавало и искусство, ибо, провоцируя художников на разрушение связи с пролетариатом, отрезая их таким образом, от участия в социалистическом строительстве, оно отрывало их от искусства.

Должна быть написана книга о том, как часть художественной интеллигенции, советски настроенная, боровшаяся с «рыжим цветом» тенденций «углубления нэпа», напряженно работавшая и искавшая, не понимала своих ошибок на материале творческих и искусствоведческих вопросов и задач.

На протяжении десяти лет после «Броненосца Потемкина» Эйзенштейн неправильно работал, неправильно не работал и неправильно теоретизировал, потому что сохранял убеждение, что искусство можно создавать спе-

«ПУГАЧЁВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов. Оператор А. Назаров. Ленфильм. На фото засл. арт. Скоробогатов в роли Пугачева

«ПУГАЧЕВ»

Сценарий О. Форш. Режиссер П. Петров-Бытов. Оператор А. Назаров. Ленфильм. На фото: арт. Е. Карякина в роли Софьи Пугачевой

кулятивным путем из искусства же, почти не заглядывая в конкретность и правду жизни.

Как бы прямо ни восходила эта точка зрения Эйзенштейна к его эстетике, к теории оранжерейно осуществляющегося самодвижения формы, как бы ни была прочна интеллигентская привычка не видеть политического ракурса своих творческих и теоретических скитаний, достойна сожаления беспечность, с которой Эйзенштейн не обратил никакого внимания на политических идеологов «учения» о том, что пролетариат не создаст своего искусства. Политика не заменяет эстетику, но действительная жизненная ценность эстетической теории или практики становится окончательно ясной именно в политической формулировке. Посмотри Эйзенштейн во-время в эту сторону, — его искусство и творческая биография были бы избавлены от больших потерь. Но искушеннейший и изощренный мастер культуры, он до сих пор с необходимой политической остротой не оценил свои поражения — даже в последней статье в книге «О фильме «Бежин луг». Он серьезно запутался в проблеме содержания и формы, в проблеме природы искусства, против которых он совершил свои самые грубые ошибки. Его концепции не стали искусством потому, что перестали быть познанием. Его задача — заново учиться искусству творчески жить.

◆

«Броненосец Потемкин» любим. Несмотря на недостатки и ошибки картины, в творческой истории советского кино не могут быть забыты ни покрытые брезентом для расстрела люди черного царского броненосца, ни под'ем флага восстания, ни проход восставших без выстрела через адмиральскую эскадру. Дымы «Броненосца Потемкина» и через десять лет будут жить в дымах «Мы из Кронштадта», солдаты одесской лестницы — в психической атаке каппелевцев в «Чапаеве».

Эйзенштейн заслонил собой «Броненосца Потемкина», и поэтому «Броненосец Потемкин» не вызвал широкого творческого движения, не повел за собой ряд советских реалистических картин, не сосредоточил на себе теоретической мысли.

Но исторически «Броненосец Потемкин» оказался сильнее Сергея Эйзенштейна. Он жив везде, где народные массы восстают против генералов, помещиков и капиталистов, жив в истории советского кино и — надо надеяться — в творческой биографии его создателя. Правда, повторив после «Броненосца Потемкина» теоретическую ошибку Пролеткульта, он удвоил и утроил ее политически и психологически: об'ектом своего искусства он сделал себя. Сила психологической ошибки художника в коренных, жизненных вопросах его творчества огромна. Но она не непреодолима. Эйзенштейн, чтобы начать бороться со своими ошибками, должен пропустить вперед «Броненосца Потемкина».

СОВЕТСКОЕ КИНО и МХАТ

Н. ИЕЗУИТОВ

I

К. С. Станиславский, проработав несколько десятилетий в театре, пришел к заключению, что разнообразные сценические средства, которыми он пользовался в течение своей творческой жизни (будь то средства натуралистические или условные, реалистические или футуристические), «не являются тем фоном для актера, который лучше всего выделяет его творчество». Напротив, этот фон, эта сценическая обстановка, по необходимости условные, находятся в противоречии с реалистическими актерскими образами, и чем правдивее, живее и естественнее эти последние, тем острее чувствуется противоречие между ними и окружающей их сценической атмосферой.

Любопытно отметить, что Станиславский в постоянных поисках новых и совершенных сценических средств, наталкивался, порой, на выводы, которые были не так уж далеки от цели. Так, однажды в момент увлечения искусством Дункан и Крэга Станиславский стал думать над тем, почему бы радио, электричеству, всевозможным лучам не найти своего применения в театре. «Они могли бы найти,— говорил он, — совершенно исключительное по красоте применение и навсегда вытеснить со сцены отвратительную клеевую краску, картон, бутафорию». Однако от поисков в этом направлении Станиславскому пришлось отказаться. И тогда у него осталась надежда лишь на неизвестного великого художника, который придет когда-нибудь в театр и выполнить «эту труднейшую сценическую задачу, создав для актера простой, но художественно насыщенный фон».

Таким гениальным «художником», разрешившим проблему сценического фона или, вернее, проблему взаимоотношения между естественным поведением актера и окружающей его обстановкой, атмосферой, — явился кинематограф. Лишь он один был в состоянии поместить актера в идеальные естественные условия, не противоречащие поведению человека, его внешним и внутренним движениям. Всякие иные условия, придуманные Московским художественным театром в период постановки «Чайки», «Дяди Вани», «Трех сестер», явились лишь половинчатым решением, дающим не больше, как приблизительный ответ на вопрос, поставленный перед театром К. Станиславским, В. Немировичем-Данченко и А. Чеховым.

В самом деле, как можно иначе выполнить советы А. Чехова по поводу постановки «Вишневого сада»: «Во втором акте своей пьесы реку я заменил старой часовней и колодцем. Этак покойнее. Только во втором акте вы дадите мне настоящее зеленое поле и дорогу, и необычайную для сцены даль»... «Дом должен быть большой, солидный; деревянный (вроде Аксаковского, который кажется известен С. Т. Морозову) или каменный, это все равно. Он очень стар и велик, дачники таких домов не нанимают; такие дома обыкновенно ломают и материал пускают на постройку дач. Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки»... «Сенокос бывает обыкновенно 20—25 июня, в это время коростель, кажется, уже не кричит, лягушки тоже уже умолкают к этому времени. Кричит только иволга. Кладбища нет, оно было очень давно. Две-три плиты, лежащие беспорядочно, — вот и все, что осталось. Мост — это очень хорошо. Если поезд можно показать без шума, без единого звука, то — валяйте»...

Художественный театр многое сделал, чтобы передать во втором действии «Вишневого сада» «настоящее поле и дорогу», «необычайную для сцены даль», атмосферу деревенского сенокоса и тишину летнего вечера. И ни один другой театр, ставивший впоследствии «Вишневый сад», не мог добиться такой естественности в изображе-

Засл. арт. Н. Баталов в роли матроса в фильме «Сокровища погибшего корабля». Режиссер В. Браун. Ленфильм. 1935 г.

Нар. арт. СССР А. Тарасова в роли Катерины «Гроза». Режиссер засл. арт. В. Петров. Ленфильм. 1934 г.

нии природы. Но тем не менее «настоящее поле» на сцене МХАТ казалось временами разрисованным холстом, даль — плоским задником, а охапка сена, раскиданного на сцене, — не гармонирующей, не согласованной со всем остальным изобразительным антуражем пьесы.

Между тем именно киноискусство обладает средствами, к открытию которых Художественный театр стремился и которых он не мог обрести. Ему, киноискусству, дан ключ к решению задачи создания «художественно-насыщенного фона». Недавно В. Волькенштейн в своей новой работе определил специфическую сферу кинематографа как возможность кино изображать «монументальное пространство» («Драматургия кино», изд. «Искусство», 1937). Если это и не так, — монументальности можно добиться ведь и на театральной сцене, — то во всяком случае едва ли может вызвать в ком-нибудь сомнение то обстоятельство, что изобразительная область кинематографа связана с решением проблемы пространства. В отличие от театра, где пространство ограничено и условно, киноискусство даже сейчас, не будучи еще стереоскопическим, имеет дело с реальным пространством, живым, конкретным и безграничным, а главное, покорным воле художника. Создатель фильма может не стесняться в выборе места действия. Если нужно показать Дальний Восток и настоящую уссурийскую тайгу, он делает это без особых затруднений («Аэроград»). Необходим по сюжету картины старинный гостиный двор, — и его, настоящий двор, сохранившийся от XIX века, снимают в Торжке («Гроза»). Нужно передать зрителю поэзию архитектуры и парка Детского села в годы пребывания там Пушкина, — и фильм снимают на месте или, когда это потребуется, реконструируют в помещении киностудии актовый зал лицея («Юность поэта»). Выполнить указания А. Чехова по поводу постановки «Вишневого сада» для кинематографа не стоило бы никакого труда. Фильм мог бы с легкостью и настоящей чеховской лирикой изобразить и настоящее поле, и дорогу, и необычайную даль, и большой помещичий дом, и цветущий вишневый сад, и настроение сенокоса, и поезд, бегущий вдалеке за лесом, и, если понадобится, крик иволги.

Нар. арт. СССР Л. Леонидов в роли Гобсека. «Гобсек». Режиссер К. Эггерт. 1937 г.

Сопоставление Художественного театра с киноискусством сделано нами отнюдь не для того, чтобы доказать беспомощность Художественного театра (об этом не может быть и речи); оно сделано, чтобы подчеркнуть приоритет театра в постановке той проблемы, которую удалось решить много позже искусству кино и решить — мы на этом настаиваем — не без участия того же Художественного театра. Недаром иностранная критика утверждала в годы появления за границей первых советских фильмов, не отказываясь утверждать этого и поныне, что культура советского киноискусства сложилась на основе культуры Художественного театра. Между Художественным театром и русским кинематографом существовало и до сих пор существует творческое взаимодействие. Оно сказывается не только в том, что многие актеры МХАТ выступают в фильмах, но и в постановке и решении кардинальных творческих вопросов. Разумеется, Художественный театр давным давно отказался от натурализ-

ма: от изображения на сцене «настоящих» дорожных колей, будто бы проделанных колесами проезжавших телег и экипажей («Власть тьмы»), от замены бутафорских вещей подлинными, как это было сделано, например, в «Горе от ума», где на сцене стояла горка с современным Грибоедову фарфором, — уступив пальму первенства в этом отношении искусству экрана, которое требует и настоящих дорог и настоящего фарфора. Но в других отношениях влияние на театр кинематографа сказывается поныне. Так, например, драматургия спектакля «Анна Каренина» — расчленение пьесы на более чем двадцать картин (дробление, неслыханное даже для театра им. В. Мейрхольда) — сложилась не без воздействия киноискусства. Известно, что первоначальный замысел «Анны Карениной» автором инсценировки Н. Волковым был облечен в форму сценария и представлен им в студию «Мосфильм», и только после того как киностудия отказалась от постановки фильма, автор предложил свою инсценировку Художественному театру, который и осуществил ее, использовав драматургический опыт кинематографа.

Главное, однако, во взаимоотношениях между кино и МХАТ заключается не в том, что кино дает театру, а что оно получает от него, обогащая свой, пока еще небольшой художественный опыт. Здесь основной интерес киноработников — режиссеров и актеров — вращается вокруг самого существенного в искусстве Московского художественного театра,—вокруг актерской «системы», как она сложилась в теоретической и практической работе создателей МХАТ — К. Станиславского и В. Немировича-Данченко.

«Мы, — пишет К. Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве»,— протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса, декламации, и против актерского наигрыша»... (изд. 3-е, 1931, стр. 322). «Я возненавидел актерские зычные голоса, их грубую подделку под простоту; сухую ударную речь, торжественный монотон, механическое отбивание хорея, анапеста и пр., ползущие кверху хроматические ходы, голосовые перескоки на терцию и квинту со сползанием вниз на секунду в конце фразы и строки» (стр. 639). Порицая ложную театральность, Станиславский стремится к художественной правде, требуя от актера естественности внутреннего

Нар. арт. СССР Н. Хмелев в роли Светлова и нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова. «Поколение победителей». Мосфильм. 1936 г.

и внешнего поведения, подлинной правды чувств и переживаний, а главное, полной сосредоточенности всей духовной и физической природы актера на процессе творчества, ибо только при условии искреннего стремления актера выработать в себе правильное творческое самочувствие можно надеяться создать на сцене правдивые, глубокие и волнующие человеческие образы. «Наши требования к актеру, — варьирует ту же мысль В. Немирович-Данченко, — не играть ничего. Ни чувства, ни настроения, ни положения, ни слова, ни стиля, ни образа. Это все должно притти от индивидуальности актера, индивидуальности, освобожденной от штампов, должно быть подсказано всей «нервной организацией» актера, — тем, что профессор Сперанский недавно замечательно определил словом «трофика» («Из прошлого», «Academia», 1936, стр. 166). Творчество актера, создавание им образов должно базироваться, по мнению В. Немировича-Данченко, «на законе внутреннего оправдания» (стр. 162), который дает актеру возможность вчитаться в роль, сделать слова автора своими собственными словами.

Разве требования Станиславского и Немировича-Данченко к актеру не тождественны тем требованиям, которые пред'являются к актеру со стороны кинематографа? И, конечно же, наш кинематограф, подобно Художественному театру, должен бороться за правдивость, простоту и искренность актерского исполнения, за реалистическое изображение чувств, переживаний и психологии героя. А между тем, как много еще в исполнении актеров экрана фальши и наигрыша, ложного пафоса и штампов и как часто приходится повторять по поводу игры некоторых киноактеров привычную режиссерскую фразу МХАТ: «Не верю». Не верю, что в образе «Чудесницы» (фильм Медведкина) артистка изображает колхозницу. Она похожа скорее на неопытную студийку, подражающую поведению девушки из колхоза, чем на живого современного человека нашего времени. Не верю, что в «Золотистой долине» артистка Ната Вачнадзе дает образ деревенской женщины Советской Грузии, потому что не вижу в этом образе ни одной правдивой черты: чувства наиграны, слова кажутся чужими, а поведение — внешним. Не верю ни одному из актеров, изображающих героев фильма «Дети капитана Гранта». Исключение составляет только Н. Черкасов в роли Паганеля. Все остальные — движущиеся по кинематографическим трафаретам манекены, оставляющие невыносимое чувство фальши и из них особенно — бородатый толстый паяц, представляющий будто бы самого капитана Гранта. Не верю актерам «Юности» (реж.

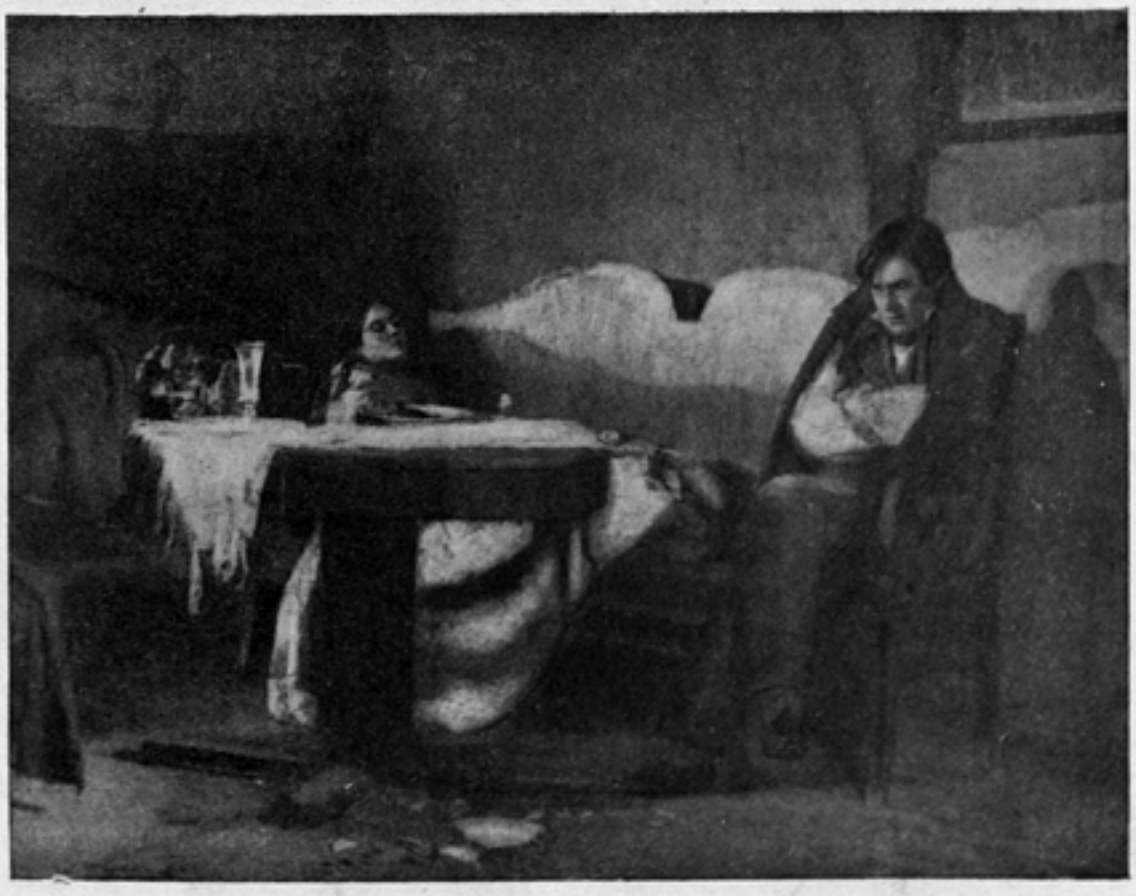
Резниченко), потому что ни один из них не оставляет в памяти никакого следа. Образы в этом фильме лишены конкретности и характерности, и зритель запоминает лишь сюжет картины и то не надолго. Не верю, не верю, потому что заставляет верить только правда, убеждает только искренность, волнуют только большие и характерные актерские образы, а не мелкотравчатые, стандартные дежурные герои, которых ленивые и беспомощные режиссеры вытаскивают из кинематографического гардероба на свет божий и заставляют снова жить, хотя этим героям, по правде сказать, наскучило и осточертело появляться на экране по нескольку раз и все с одними и теми же жестами и заученными словами. Станиславский без типичной для роли характерности чувствовал себя на сцене точно голым. Когда же, наконец, киноактеры, которых заставляют строить стандартные образы, почувствуют стыд и откажутся выступать перед зрителями обнаженными, неприкрытыми?!

Главной особенностью системы Станиславского является соединение в актерском искусстве внешней и внутренней техники, внешней характеристики образа с внутренней психологической глубиной.

Может быть, некоторые идеи Станиславского о передаче в художественной форме «жизни человеческого духа» основаны на идеалистических и метафизических предпосылках. Но в целом требование Станиславским от актера внутреннего духовного творчества является вполне справедливым требованием. Кстати сказать, требование это имеет большую давность в искусстве, принадлежа к числу основных в античной эстетике. «А изображаете ли вы, — обратился Сократ к живописцу Паррасию, — то, что в человеке всего более располагает к себе, что в нем всего приятнее, что возбуждает любовь и страсть, что полно прелести, — я разумею духовные свойства?». И Паррасий ответил утвердительно, ибо он был художником, умеющим, по свидетельству Плиния, сообщать фигурам живость выражения и прелесть в мимике. В последние годы советское киноискусство с необычайной энергией углубилось в изучение внутренней жизни героев. И эффект подобной творческой работы не замедлил сказаться. У всех живы в памяти замечательные образы «Чапаева». Сила центрального образа этой картины — командира Красной армии эпохи гражданской войны — заключается не во внешнем рисунке, а в том именно, что актер Б. Бабочкин наполнил образ большим внутренним содержанием. И зритель запомнил не только походку Чапаева, но, что важнее, свойства его пытливого ума, порывистую энергию, любовь к родине, цельность натуры, страстный темперамент бойца за социализм, то-есть то, что трогает зрителя в наибольшей степени. Наконец, в связи с поднятым нами вопросом о внутреннем опыте актерской культуры, нельзя не вспомнить о великолепном фильме А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики». После его просмотра остается впечатление не меньшее, чем от большого этапного спектакля Московского художественного театра. Думается, что между фильмом и старой постановкой Художественного театра «Доктор Штокман» есть что-то общее. Разумеется, это общее касается не идейной стороны произведений: в идейном отношении между пьесой Ибсена и произведением советских кинорежиссеров — непроходимая пропасть. Ведь, в то время как основа «философии» доктора Штокмана заключается в анархистской фразе: «сильнее всех в мире тот, кто более всех одинок» — борьба профессора Полежаева за идеи пролетарской революции опирается на рабочий класс, на трудящихся, на народ, создающий культурные ценности человечества. Общее между фильмом и спектаклем содержится в принципах построения образа, во внутренней технике. С образом доктора Штокмана Станиславский связал ряд характерных внешних особенностей: наклон тела вперед, топтание на месте, вытянутые вперед два пальца на правой руке. Внешний облик профессора Полежаева дан также весьма характерно: высокая длинная фигура с угловатыми руками, торопливая танцующая походка с развевающимися полами сюртука и ритмическим покачиванием туловища на ходу, веселые, немного иронические глаза из-под нависших бровей. Но ни Станиславский, ни Черкасов не остановились на внешнем рисунке роли. Они пошли вглубь. Они вскрыли самое существенное в мыслях, чувствах и ощущениях изображаемых людей. Они сделали их неповторимыми индивидуальностями и с помощью этой живой конкретизации довели образы до типического, обобщающего огромные пласты общественной жизни.

К сожалению, примеров, подобных «Чапаеву» и «Депутату Балтики» не так уж много в советском киноискусстве. Немного, повидимому, потому, что не преодолена еще в искусстве фильма теория типажного кинематографа, по которой образы героев строятся внешне, на основе типажных данных актера или «не-

Арт. К. Тарасова в роли Настеньки и нар. арт. СССР Б. Добронравов в роли Ефимова. «Петербургская ночь». Мосфильм. 1934 г.



актера» (терминология В. Пудовкина), причем в отдельных случаях предпочтение оказывается скорее «неактерам», чем актерам (вспомните фильм «Юность поэта», в котором для исполнения роли Пушкина был приглашен ученик московской школы). Между прочим, нельзя обойти того обстоятельства, что и Московский Художественный театр, утверждая в ранних своих спектаклях принципы натурализма, пришел однажды к необходимости пользоваться на сцене типажем. «То, что через двадцать лет будет называться «типажем», — пишет В. Немирович-Данченко в недавно изданных воспоминаниях, — что будет основой актерской части в кино, на чем Рейнгардт однажды построит свой спектакль («Artisten»), то Художественный театр не раз пробовал у себя» («Из прошлого», стр. 252—253). Так, для роли певчего Тетерева в пьесе М. Горького «Мещане» был приглашен настоящий певчий хора Баранов, который перед тем пел сначала в церкви, а потом в хоре одного из загородных ресторанов. Его выступление произвело огромное впечатление, но сам он оказался годным лишь на одну роль. В другой раз Станиславский пытался заменить исполнительницу роли старухи Матрены во «Власти тьмы» простой крестьянкой. На репетиции «экспромт деревенской бабы, — утверждает Станиславский, — произвел совершенно потрясающее впечатление. Вот, кто впервые показал, что такое подлинная деревня на сцене» («Моя жизнь в искусстве», стр. 448). Однако очень скоро руководители Художественного театра отказались от типажа и уже в годы революции больше к нему не возвращались. Что касается кино, — здесь теория типажа властвовала беспредельно в течение целого десятилетия, заставляя даже таких режиссеров, как Пудовкин, прибегать к отбору актеров на основе типажных данных.

Теория типажного кинематографа принесла больше вреда, чем пользы, хотя для кино типаж и необходим в какой-то мере. Как это ни печально, среди кинорежиссеров имеются и по сие время сторонники типажа, несмотря на то, что блестящее выступление актера Николая Черкасова в роли профессора Полежаева опрокинуло последние позиции типажного кино: разве не смог молодой актер сыграть роль старого семидесятипятилетнего ученого так, что нигде и ни в чем, ни в одном из кадров фильма нельзя было отыскать или почувствовать неправдоподобия исполнения?

Арт. Н. Дорохин в роли Петра. «Последняя ночь». Режиссер Ю. Райзман. Мосфильм. 1937 г.

В одном отношении типаж в кино незаменим, и им кинематограф будет пользоваться и впредь, — это в построении массовых сцен. Массовые сцены — одна из ответственнейших частей фильма, и с'емка их требует большого искусства. Режиссеры нашего кинематографа обладают и могут гордиться таким уменьем, потому что в советских фильмах народ, масса были постоянными об'ектами с'емок, и не в качестве фона, а в качестве главных участников и творцов событий.

Наши киноработники научились массовыми сценами с небольшим количеством участников вызывать большее впечатление, чем американские режиссеры, приводившие в движение десятитысячные армии статистов. Достаточно напомнить массовые сцены из фильмов: «Броненосец Потемкин», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», «Возвращение Максима» и сравнить их с подобными же в американских исторических картинах. Откуда возникло такое уменье? Нам думается, что оно сложилось вначале опять-таки не без участия Художественного театра.

МХАТ, в отличие от других театров, русских и иностранных, владел секретом строить массовые сцены наиболее естественно, правдиво и реально. Массовые сцены составляют издавна увлечение Станиславского как режиссера («Уриэль Акоста», 1893). Позже, ставя «Юлия Цезаря», режиссеры МХАТ сделали главным действующим лицом трагедии народ и в народных сценах выразили основное содержание спектакля. Хороши массовые сцены в «Бронепоезде», в «Любови Яровой», во «Врагах», наконец, недавно мы имели возможность восхищаться в «Анне Карениной» великолепной разработкой сцены скачек.

Хотя кинематографисты накопили уже самостоятельный опыт в области постановки массовых сцен, им и сейчас не мешает заглядывать почаще в зрительный зал МХАТ, чтобы поучиться у старшего собрата мастерству работы с актерами, участниками массовых сцен. Особенно это нужно тем режиссерам фильма, которые еще не овладели искусством создания единого исполнительского ансамбля. Фильмы, в которых подобный ансамбль достигнут, редки. Да и в самом деле, не такое уж легкое искусство заставить сформировавшихся актеров разных школ и направлений играть в фильме в одном стиле, как этого добился, например, В. Петров в картине «Гроза», где участвуют актеры: МХАТ (А. Тарасова и Тарханов), Малого театра (Массалитинова), Камерного (Жаров), театра им. В. Мейерхольда (Царев) и другие. Чаще актеры играют каждый по-своему, и тогда картина неизбежно теряет в смысле художественной цельности, а, стало быть, и правдивости. Между тем, «искусство — порядок, стройность. Какое мне дело,—воскликнул Станиславский,— сколько времени работали над пьесой: день или год... Мне важно, чтобы создания единого художника или художественного коллектива сцены были цельны и закончены, гармоничны и стройны, чтобы все участники и творцы спектакля подчинялись одной общей творческой цели» (стр. 138).

II

Актеры Московского Художественного театра играли не раз в советских фильмах, и при их участии создано немало правдивых и глубоких человеческих образов. Смело можно сказать, что актеры МХАТ своей работой в киностудиях улучшили культуру актерского мастерства в кинематографе, а тем самым повысили уровень киноискусства вообще. Недаром, когда кинематография захотела сбросить с себя влияние вреднейшего рапповского схематизма и встать на путь создания положительных образов людей, —

кинорежиссеры предпочли актеров МХАТ актерам всех других театров. Одно время коридоры студии «Ленфильм» напоминали кулисы Художественного театра, потому что не было группы, которая не снимала бы артистов МХАТ им. Горького.

Актеры МХАТ стали выступать в фильмах еще до Великой пролетарской революции. Кинофирмы делали на этом сенсацию: бешено рекламировали, спекулируя на известности театра и его артистов, конкурировали друг с другом, потому что фирма, снимавшая актеров МХАТ, имела лишний и очень крупный козырь в борьбе со своим противником. Однако при всем желании художественников, они не могли сделать много для облагораживания вкусов раннего кинематографа, и, как и до начала работы художественников, на русском буржуазном кинематографе лежала печать бульварщины и дешевки. Может быть, лишь Евгению Бауэру удалось воспользоваться плодами работы МХАТ и привить киноискусству некоторые серьезные навыки актерского мастерства. Он снял несколько раз Л. Кореневу, причем снял ее и в самом значительном своем фильме «Жизнь за жизнь». Любопытен случай, происшедший с Кореневой на с'емках одной из бауэровских картин, рассказанный нам братом покойного режиссера. Однажды Кореневa должна была изобразить по ходу сюжета вбежавшую в комнату героиню, запыхавшуюся от долгого бега. Режиссер показал, как нужно это сделать: он не требовал от актрисы ничего другого, как только изображения театральными приемами состояния запыхавшегося человека. Кореневa, вопреки настояниям Бауэра, поступила иначе. Она обежала несколько раз вокруг павильона и появилась в дверях комнаты перед об'ективом аппарата только тогда, когда запыхалась по-настоящему, физически. Результат с'емки был поразителен. Он явился целым открытием в искусстве кинематографического актера, и из этого случая Е. Бауэр не преминул сделать выводы.

Уже в годы революции фирма «Русь» поставила фильм «Поликушка» по повести Льва Толстого. В иностранной печати сложилась легенда, будто этот фильм снят под режиссурой К. Станиславского и является детищем Художественного театра. В действительности, картина была сделана режиссером Саниным и Ю. А. Желябужским. Но в том, что успех этого фильма есть успех Художественного театра, едва ли можно сомневаться. Успехом этим фильм был обязан И. Москвину, исполнявшему роль Поликея. Игра Москвина в этом фильме волнует зрителя до сих пор по прошествии почти двадцати лет со дня постановки «Поликушки». Артист создал характерный образ крепостного крестьянина, человека доброго, по душе хорошего, но пьяницу и вора. Это была очень трудная задача — вызвать сочувствие к человеку, который показывается перед тем уличенным в краже. Но Москвин добился этого: последние сцены перед самоубийством Поликея производят поистине трагическое впечатление. Нам кажется, что во всем стиле фильма, в декорации крестьянской избы, в том, как она распланирована, а также в исполнительской манере Москвина чувствуется влияние спектакля МХАТ «На дне».

Фильм «Поликушка» был показан с огромным успехом на советских и иностранных экранах. Не забудьте, это была первая серьезная попытка показать на экране крестьянскую жизнь во всей ее суровой и неприкрашенной правде.

В те времена, когда ставился фильм «Поликушка», то-есть в годы гражданской войны, советская кинематография снимала так называемые «агитки». Актеры Художественного театра принимали активное участие в постановке «агиток». В «агитках» снимались: Леонидов, Бурджалов, Соколова, Хмелев, Шевченко, Вахтангов, Шахалов и другие. Из постоянных сотрудников МХАТ в кино работал также гример Я. Гремиславский. Об этом времени Станиславский вспоминает с горечью, называя кинематограф «опасным врагом». «Пользуясь материальными преимуществами, — пишет он, — кинематографические фирмы щедро оплачивали труд артистов и тем отвлекали их от работы в театре» («Моя жизнь в искусстве», стр. 655). Может быть, это так и было, но, как показала дальнейшая история МХАТ, театр не потерял ничего от того, что его актеры сотрудничали в кино, а советский кинематограф от этого сотрудничества приобрел многое. Во всяком случае, этим участием было положено начало той плодотворной работе, которая принесла впоследствии великолепные плоды. «Агитки» 1918—1920 гг. за небольшим исключением не сохранились, поэтому мы лишены возможности дать конкретную характеристику работы художественников в этих фильмах.

Арт. В. Грибков в роли Михайлова. «Последняя ночь». Режиссер Ю. Райзман. Мосфильм. 1937 г.

В начале нэпа, в пору господства в киноискусстве «левых» направлений Художественный театр был забыт. Л. Кулешов ориентировался главным образом на Мейерхольда, на принципы пропагандируемой им биомеханики, и МХАТ не интересовал его ни в малейшей степени. Что касается С. Эйзенштейна, тот вовсе отрицал искусство Художественного театра, как искусство, якобы лишенное действенности, искусство «наркоза», искусство, которое должно посторониться, чтобы дать место произведениям прямого пропагандистского воздействия.

В этих условиях приглашение В. Пудовкиным для участия в фильме «Мать» актеров Художественного театра представляло смелый шаг, поставивший режиссера в чрезвычайно затруднительное положение человека, решившегося порвать с друзьями и изолировать себя от того, что считали тогда новаторством.

Пудовкин снял актера МХАТ Н. Баталова в роли Павла Власова. Воспитанник второй студии Художественного театра, Баталов принадлежит ко второму поколению актеров, вошедших в состав труппы в 1924 г. Он стал сниматься в картине вскоре после начала работы на главной сцене МХАТ. Баталов принес в кинематограф и свою юношескую непосредственность и свой зрелый опыт артиста. Он создал образ революционера не таким, каким было принято показывать его во времена, когда режиссеры строили рационалистические образы, а таким, каким подсказывало ему правдивое искусство Горького, реалистическая культура МХАТ и верный глаз режиссера. В фильмах Л. Кулешова актеры бегали, прыгали и дрались; в фильмах Пудовкина они стали жить, думать и чувствовать. Этого мало: они научились жить в фильмах, сознавая и ощущая всем существом потребности и цели жизни создаваемых ими экранных образов. Эта выучка была получена несомненно от Художественного театра. Баталов заставил зрителя кино восторгаться образом Павла Власова, любить героя и через него то великое дело, которому он служит. Наконец, Баталов заставил зрителя поверить в образ, словно герой, которого он изобразил, существовал в действительности. Недаром А. Луначарский написал в одной рецензии, что «Мать» явилась как бы окном, через которое режиссер подсмотрел жизнь и скопировал ее.

Незадолго до работы в фильме «Мать» Баталов выступил в картине Протазанова «Аэлита», в короткой роли красноармейца Гусева. Позже он играл в картинах: «Любовь втроем», «Жена», «Земля в плену», «Путевка в жизнь», «Горизонт», «Пастух и царь», «Три товарища» и других. Роли мужа («Любовь втроем»), Николая Ивановича («Путевка в жизнь») и начальника лесосплава Лациса («Три товарища») были исполнены им с большим вкусом, особенно роль Николая Ивановича, одна из ответственнейших и труднейших. Но образ Павла Власова остается до сего времени самой удачной работой Баталова в кино, одним из больших достижений советского кинематографа и самого актера.

Кроме Баталова в пору расцвета немой кинематографии снимались Б. Ливанов, И. Москвин, Л. Леонидов, В. Качалов, Н. Хмелев, О. Книппер-Чехова, К. Еланская, М. Яншин и др. Из образов, созданных художественниками в это время, наиболее запомнились губернатор в исполнении В. Качалова в фильме «Белый орел» (постановка Я. Протазанова) и Иван Грозный в исполнении Л. Леонидова в картине «Крылья холопа» (постановка Тарича). Трактовка образа губернатора в фильме «Белый орел» вызвала в свое время много споров. Актера обвиняли в том, будто он представил губернатора более человечным, чем это нужно. Теперь, по прошествии десяти лет, правильность пути, которым шел Качалов, нашла в дальнейшем подтверждение в образе полковника Бороздина, талантливо исполненном актером Певцовым («Чапаев»). Правильность эта заключается в том, что актеры изобразили врагов правдиво, не преуменьшая их качеств. Это не значит, что они следовали формальному требованию Станиславского: «когда играешь злого, ищи где он добрый». Нет, они просто хотели изобразить врагов такими, какими они были в действительности. Ведь, если бы все враги революции выглядели неумными бандитами со зверскими лицами, то общество давно бы сумело от них избавиться. Но дело в том, что они были умны и хитры. Они, как губернатор, изображенный Качаловым, умели скрывать свою действительную сущность хищников под маской человечности, казаться всем не лучше и не хуже других людей, даже иногда лучше по своим духовным качествам, а в действительности эксплоатировать общество, тунеядствовать, живя за счет трудящихся. Вот такого-то врага и изобразил Качалов, преодолев схематизм сценария и примитивизм взглядов на искусство актера.

Иван Грозный в изображении Л. Леонидова прямолинеен и однообразен, сделан одной краской. Кроме того, характеристика Грозного содержит много элементов натурализма. Приходится с горечью признать, что работе этого замечательного артиста сопутствуют в кино хронические неудачи. Он снимался в картинах: «В город входить нельзя», «Его превосходительство», «Просперити», «Марионетки». Но кто запомнил его игру в кино, кого она взволновала и растрогала? Даже Гобсек в недавнем фильме К. Эггерта оставляет после себя тягостное сознание неудовлетворенности. Гобсек Леонидова исполнен лишь одной страсти. Про него, как про мольеровского героя, можно сказать словами А. Пушкина: он «скуп — и только». И это однообразие лишает образ жизненности, заставляет сожалеть о труде, затраченном артистом понапрасну. А между тем Леонидов — актер огромного таланта и он мог бы создавать и в кино образы большого ума и большой страсти, будь на то подходящие условия.

С 1930 г. наступила новая пора в киноискусстве. Возникло звуковое кино, а с ним новые актерские задачи. Прежде от актера требовалось уменье двигаться и выражать чувства с помощью мимики, — теперь он должен был уметь говорить, а это — искусство не легкое. «Самое трудное на сцене, — утверждает К. Станиславский, — говорить не тише и не громче того, что нужно, при этом быть простым и естественным». Но и это — лишь одна сторона искусства актерской речи. Оставаясь естественной, эта речь должна быть характерной, соответствующей поведению героя, его эмоциям и его, героя, логике. Такое искусство оказалось не под силу многим киноактерам, привыкшим играть в безмолвии. И некоторые из них принуждены были покинуть кинематограф. Тех, которые остались, ждет подобная же участь, если они не сумеют приобрести новые навыки и новый опыт. В сумятице переходного времени положение звукового кинематографа спасли театральные актеры, за что им — честь и слава, что бы ни говорили защитники «специфики» киноискусства. А из театральных актеров первое место принадлежит актерам Московского Художественного театра. В. Станицын в роли американского инженера («Дела и люди»), Н. Ба-

«ПЕТР ПЕРВЫЙ»

Сценарий А. Толстого и засл. арт. В. Петрова. Режиссер засл. арт. В. Петров. Операторы В. Гарданов и В. Яковлев. Ленфильм. На фото: нар. арт. СССР А. Тарасова в роли Екатерины

«ВЕЛИКИЙ ГРАЖДАНИН»

Сценарий М. Блеймана, М. Большинцова и Ф. Эрмлера. Режиссер Ф. Эрмлер. Оператор засл. арт. А. Кальцатный. Ленфильм. На фото: засл. деят. иск. И. Берсенев в роли Карташова и арт. Н. Боголюбов в роли Шахова

талов в роли Николая Ивановича («Путевка в жизнь»), Н. Хмелев в роли Достоевского («Мертвый дом») преодолели инерцию немого кинематографа и заставили звуковое кино встать на путь говорящего, доказав, сколь большие художественные перспективы открывает речь, звучащая с экрана. Но доказательства сами по себе не составляют еще совершенных произведений искусства. А в ту пору требовались такие именно произведения, произведения, которые должны были взволновать не техникой, не совершенством изобразительного или звукового воспроизведения, а своим содержанием, жизнью на экране человеческих образов. И такие произведения появились. Это были: «Гроза» В. Петрова, в которой роль Катерины играла Алла Тарасова, и «Чапаев» бр. Васильевых с Б. Бабочкиным в главной роли. Кто не помнит впечатления, которое произвела Алла Тарасова в «Грозе»? По силе и глубине его можно сравнить разве только с тем впечатлением, которое произвела она же в «Анне Карениной» — спектакле МХАТ. И разве мог кто-нибудь подумать, что в «Грозе» играет та самая актриса, которая пять лет назад исполняла роль Василисы в фильме Молчанова «Василисина победа», исполняла скромно, чуть ли не стандартно для кинематографа?!

И вот перед нами образ большого внутреннего диапазона: от нежной лирики до мощного трагического звучания. Какая глубина человеческого страдания была заложена в нем, сколько оттенков душевной драмы! Драма эта, впрочем, не исчерпывалась внутренним миром человека, она переходила в большую социальную драму, рисовавшую положение женщины в темном царстве. Она захватывала зрителя, эта драма, она захлестывала его своим неудержимым потоком, она несла его на своих волнах, развертываясь с железной логикой и неумолимой последовательностью. Звуковой кинематограф впервые увидел такое актерское мастерство. И ничто так не убедило кинематографистов в необходимости привлечения актеров МХАТ, как это именно исполнение.

С другой стороны, ничто так не реабилитировало кинематограф в глазах руководителей МХАТ, как именно эта картина, исполнение в которой роли Катерины было расценено, как лучшее исполнение роли в последние десятилетия, включая постановку «Грозы» самим МХАТ. Так кинематограф освоил достижения МХАТа, его замечательную культуру. С этой поры сотрудничество советского кинематографа и Художественного театра принимает широкие размеры и дает плодотворные результаты.

Вместе с А. Тарасовой в фильме «Гроза» играет актер МХАТ М. Тарханов, нынешний руководитель курса актерского мастерства в школе киноактеров при студии «Мосфильм». Он исполняет роль Дикого, не уступая в культурности и значительности исполнения своей партнерше. За последние годы Тарханов стал частым гостем нашего экрана, и зрители успели полюбить его за умение перевоплощаться, за способность «быть в каждой роли другим», то-есть за характерность. Купец Дерунов в «Иудушке Головлеве», помещик Спицын в «Дубровском», старый большевик в «Юности Максима», советский учитель в «Настоящем товарище», Шереметев в «Петре Первом», — вот перечень образов, созданных им. Каждый из этих образов имеет свое неповторимое содержание, каждый из них жив и конкретен. Может быть, лишь в «Настоящем товарище» Тарханову работа не удалась в полной мере, но это зависело не столько от него самого, сколько от сценария и режиссера.

Сколько актеров МХАТ работает ныне для экрана! Здесь и такие, кто был известен прежде по немому кино: например М. Яншин, А. Кторов, Б. Ливанов. Тут и такие, кто пришел в кино совсем недавно, успев выдвинуться в последнее время, например Б. Добронравов, А. Чебан, М. Кедров. Нельзя, наконец, отрицать того, что такие актеры, как Б. Щукин из театра им. Е. Вахтангова (он исполняет в фильме «Летчики» роль Рогачева и роль Михайлова в «Поколении победителей»), связаны с Художественным театром преемственностью актерской культуры, и, говоря о влиянии МХАТ на советское кино, никак нельзя обойти молчанием работы Щукина и других вахтанговцев, особенно Горюнова («Пышка», «Три товарища», «Партийный билет»).

Больше всех из актеров МХАТ снимался Б. Ливанов, обнаружив необычайное разнообразие своего таланта: Мороз-жених («Морозко»), министр Терещенко («Октябрь»), майор Тучков («Золотой клюв»), Анненков («Анненковщина»), рабочий Карл Рени («Дезертир»), студент Петр Виноградов («Частная жизнь Петра Виноградова»), Дубровский («Дубровский») и, наконец, большевик Бочаров («Депутат Балтики»), — разве у кого-нибудь из художественников есть такой разносторонний и разнохарактерный кинорепертуар? Перед нами — целая галлерея образов всех возрастов, разных положений и разного социально-классового содержания. Но вершиной искусства Б. Ливанова является его последняя работа — большевик Бочаров в «Депутате Балтики». Всем известно, какого труда стоит создать образ положительного героя, чтобы в нем не было нарочитости и тенденциозности. Многие из крупных актеров терпели неудачу, выполняя эту труднейшую задачу. Ливанов решил ее со свойственной актерам МХАТ простотой и непосредственностью. Михаил Бочаров в его исполнении живет на экране такой естественной жизнью, как если бы он существовал и боролся в действительности. И внешний и внутренний облик Бочарова помогает нам воскресить героические дни 1917 г., — дни борьбы большевиков за власть, за свободу, за хлеб, за мир.

Таковы в кратких чертах результаты участия актеров Художественного театра в строительстве советского кинематографа. Заканчивая книгу «Моя жизнь в искусстве», К. Станиславский писал: «Когда я оглядываюсь теперь на пройденный путь, на всю мою жизнь в искусстве, мне хочется сравнить себя с золотоискателем, которому приходится долго странствовать по непроходимым дебрям, чтобы открыть места нахождения золотой руды, а потом промывать сотни пудов песку и камней, чтобы выделить несколько крупинок благородного металла. Как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл» (стр. 710).

Станиславский вероятнее всего думал, что он добывает золото лишь для театра, для обогащения только искусства сцены. Однако плоды его труда нашли куда как более широкое применение. Зерна его «системы», попав на почву кинематографа, дали густые всходы и, если ничто не помешает их росту, они принесут богатый урожай.

ПОВЕСТЬ О ЛУИ ПАСТЕРЕ

Ш. ГИБНЕЙ и П. КОЛЛИНС

Фильм «Повесть о Луи Пастере», поставленный в прошлом году режиссером Уильямом Дитерле, заслуженно признан одним из лучших произведений американской кинематографии. Своему успеху эта замечательная картина обязана и мастерству режиссера, и блестящей игре одного из лучших американских артистов Поля Муни, исполняющего заглавную роль, и, прежде всего, сценарию Шеридана Гибней и Пьера Коллинса.

«Повесть о Луи Пастере» резко отличается от большинства буржуазных биографических произведений, как правило, беззастенчиво фальсифицирующих историческую действительность и превращающих великих деятелей искусства и науки в «добропорядочных» ничтожных буржуа.

Этот фильм правдив, хотя сценаристы остались в плену буржуазных иллюзий и не поняли трагичности судьбы Пастера, наталкивавшегося на безразличие буржуазных властей, видящих в нем опасного чудака, и постоянные и злобные преследования со стороны жрецов официальной кастовой науки. Признание научных достижений Пастера, открывших новую эру в наших знаниях о природе, не изменило этого отношения к Пастеру, оно изменило лишь формы борьбы с ним. Поэтому «благополучный» конец сценария фальшив и неправдоподобен. Признание Пастера не означало прекращения его травли.

Но в целом сценаристы правдиво и честно рассказали биографию великого ученого. Перед зрителем фильма и читателем сценария возникает образ великого борца за человеческую жизнь и науку и содержание его научных открытий. «Повесть о Луи Пастере» — это не только биографическое произведение, но и художественный рассказ о рождении новых отраслей медицины и микробиологии. И поэтому именно как образец нового научно-художественного жанра в кино сценарий этот представляет значительный интерес для наших читателей.

Из затемнения надпись «1860».

Цифры заполняют экран; за ними фоном — виды улиц и зданий ночного города.

Надпись: «ПРИЕМНАЯ ОДНОГО ИЗ ПАРИЖСКИХ ВРАЧЕЙ».

Приемная врача. Рука врача небрежно кладет в сумку хирургические инструменты. Видно, что врач торопливо готовится к от'езду.

Голос служанки (за кадром. Торопит) — Доктор, коляска ждет вас.

Д-р Франсуа — Ладно, ладно, одну минуту.

Доктор берет со стола какой-то инструмент, нужный при родах.

Инструмент падает на пол.

Падая на пол, инструмент попадает в небольшую кучку мусора, выпавшего из опрокинутой корзины под столом. В кадре появляется рука доктора и поднимает инструмент.

Грязным полотенцем доктор поспешно вытирает инструмент, затем бросает его в сумку. Видно, что мимо двери проходит служанка. Дверь, выходящая на балкон. Темный силуэт какого-то человека осторожно приближается к открытой двери. Человек заглядывает в комнату, в руках у него револьвер.

Человек — Доктор Франсуа?

Доктор удивленно оборачивается.

Д-р Франсуа — Да?

Человек на балконе. Видна вспышка света и слышен звук выстрела. Доктор Франсуа падает на пол.

В полицейском управлении. Стрелявший человек. Он стоит перед судьей. Сзади него — два жандарма.

Судья — Убийство!

Человек (горячо) — Нет! Правосудие!

Судья — Какое зло он причинил вам?

Человек — Он убил мою жену своими грязными руками! Он заразил ее горячкой — родильной горячкой! (Рыдает.)

Судья — Но как можно обвинять в этом врача?

Человек (вынимает из кармана какую-то брошюру) — Вот, вот! Прочтите!

Размахивает брошюрой перед судьей. Судья удивленно берет брошюру. Первая страница брошюры в руках судьи. На ней напечатано:

«ДОКТОРА! ХИРУРГИ!
МОЙТЕ РУКИ!
КИПЯТИТЕ ИНСТРУМЕНТЫ!
МИКРОБЫ ПРИЧИНЯЮТ БОЛЕЗНИ.
ЛУИ ПАСТЕР».

Голос судьи — Луи Пастер? Кто же это такой? (Перелистывает страницу и начинает читать.)

•

В аудитории медицинской академии. На трибуне д-р Радисс, известный врач, очень академичный и помпезный по внешности человек. Он выступает перед академией. Размахивая памфлетом Пастера, он говорит:

Д-р Радисс — Он угроза для науки. Это доказано убийством доктора Франсуа. Итак, почтенные господа, если Пастеру позволят продолжать его деятельность, он превратит в рискованное занятие медицинскую практику всех врачей и хирургов Франции. Вы все читали его памфлет.

Одна из комнат дворца Наполеона III. Несколько человек входят в дверь, только что открытую дворцовыми ад'ютантами. Мы видим Наполеона III, он держит памфлет Пастера. За ним идет доктор Шарбонэ, придворный врач, и видные члены академии.

Император (пытаясь вспомнить) — Луи Пастер?

Шарбонэ — Он даже и не врач, ваше величество, он — простой химик.

Император — Химик? Что вы говорите! (Садится за свой письменный стол.)

Шарбонэ — Помните, несколько лет назад он был причиной разногласий по вопросу об окислении вина.

Император — Ах, да, вспоминаю.

Шарбонэ — Он об'явил, что нашел в нем маленьких животных, бесконечно малых зверьков.

Император — Разве есть такие животные?

Шарбонэ — Ваше величество, микроорганизмы мы наблюдаем уже давно, они рождаются самопроизвольно в любой среде, где есть гнилостный процесс брожения. Они скорее результат, а не причина болезни. Нагревая вино до известной температуры, господину Пастеру удалось убить их. Полагаю (саркастически), что заражение крови он собирается излечивать таким же способом, то-есть будет кипятить нашу кровь.

Император — Сохрани боже!

Шарбонэ — Уверяю вас, все возможно.

Император — Но я не допущу этого, Шарбонэ! Я не потерплю подобных поступков! Мы живем не в средние века! Это Франция — Париж — девятнадцатый век!

Императрица подходит к столу, за которым сидит император.

Императрица — Я думаю, что господин Пастер должен иметь возможность самостоятельно защищаться. Я тоже прочла памфлет, доктор Шарбонэ, в нем ничего не сказано о кипячении крови, — там говорится о том, что хирурги должны кипятить хирургические инструменты.

Шарбонэ (негодуя, обращается к императору) — Ваше величество, если бы я кипятил инструменты или мыл руки щеткой и занимался прочими глупостями, меня бы приняли за знахаря (смеется), сказали бы, что я колдун, меня бы выгнали с насмешками из больницы.

Императрица (саркастически) — Это было бы нововведением, господин доктор. Большинство людей из больниц не выходят живыми, их выносят мертвыми.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле. На фото: арт. Пауль Муни в роли Луи Пастера.

Император озадачен. Он не знает, кого ему слушать.

Император — Да, Шарбонэ, почему это?

Предметное стекло микроскопа. Экран заполнен движениями микроорганизмов. Кажется, что они танцуют и извиваются. Резко выделяются в этом фантастическом мирке выпуклыми и рельефными очертаниями цепочные бактерии. Медленно извиваясь, движутся они по экрану. Мы слышим голос Пастера. Кажется, что он отвечает императору.

Голос Пастера (за кадром) — Наше преступное невнимание к микробам и их способности поражать кровеносную систему являются причиной смертности, равной...

Внутренность лаборатории Пастера на Ульмской улице. Пастер сидит за письменным столом. Он диктует жене. Комната наполнена пробирками, градуированными сосудами и кипятильниками. Яркий свет лампы, висящей на потолке, отбрасывает на стену огромную тень микроскопа. За отдаленным концом большого стола сидит Ру и еще один ассистент. Сам Пастер, склонившись над микроскопом, диктует своей жене.

Пастер (продолжая без перерыва) — ...в Париже трем случаям на каждые десять родильниц, то-есть ежегодно умирает свыше двадцати тысяч невинных и беспомощных женщин. Таковы факты, господа, и я предоставляю вам решать, кто из нас является убийцей. (Выпрямляется, смотрит на жену и, размышляя вслух, обращается наполовину к себе, наполовину к остальным.) Я знаю, что они скажут: «Дайте нам доказательства!» Доказательства! Как будто мертвые и умирающие недостаточное доказательство их ограниченности!

Г-жа Пастер (поднимает голову) — Но, Луи, еще не все доказано. Ты не нашел возбудителя болезни.

Пастер поворачивается и идет к столу, за которым, склонившись над микроскопом, работает его главный ассистент Ру.

Пастер — Ру! Как насчет этих стеклышек? Что-нибудь видно?

Ру отводит взгляд от микроскопа, трет усталые глаза, волосы его в беспорядке.

Ру — 58-й опыт — все отрицательные.

Пастер быстро переходит к другому столу, за которым работает другой ассистент.

Пастер — Как у вас?

Ассистент (отводит взгляд от микроскопа, тоже трет глаза и показывает на стеклышко)—Здесь есть несколько штук с короткими цепочками.

Пастер — А-га! Дайте мне посмотреть! (Смотрит в микроскоп.)

Крупный план предметного стекла с микробами.

Голос Пастера — Согласно указаниям Зиммельвейса, во всех случаях родильной горячки врач или акушерка незадолго перед началом болезни соприкасались с другой жертвой этой же болезни.

Пастер отводит глаза от микроскопа. Ру стоит около него.

Ру — Какие успехи?

Пастер — Ничего определенного! (Вздыхает, затем говорит ассистенту) Пробуйте еще.

Ассистент усталый, со слезящимися от работы глазами.

Ассистент — Еще? (Вопросительно смотрит на всех.)

Пастер (решительно) — Да, еще, еще и еще! (Сильно ударяет кулаком по столу.) Помните о нашей цели: «Найти микроб, убить микроб».

В этот момент раздается стук в дверь. Аннета, девочка десяти лет, старшая дочь Пастера, открывает дверь, ведущую из гостиной в лабораторию, и идет к матери.

Аннета — Мама!

Г-жа Пастер — Ты что, Аннета?

Аннета — Кто-то стоит у двери.

Г-жа Пастер — Кто там?

Аннета — Я не знаю, я не посмотрела.

Г-жа Пастер идет в соседнюю комнату. Аннета следует за ней.

Гостиная в доме Пастера. Госпожа Пастер открывает дверь. На пороге гостиной стоит курьер, одетый в расшитый гербами и позументом мундир.

Курьер — По распоряжению его величества императора письмо для господина Пастера. (Протягивает письмо.)

Госпожа Пастер недоверчиво смотрит на курьера и, испуганная, говорит ему.

Г-жа Пастер — Его здесь нет, сударь.

Курьер смотрит куда-то через ее плечо. В это время Пастер выходит из лаборатории и входит в гостиную.

Курьер (сурово) — Его нет? Кто же это?

Пастер вопросительно смотрит. Жена его смущена. Курьер протягивает ему письмо.

Курьер — Господину Пастеру. (Уходит.)

Пастер вскрывает письмо.

Печатное приглашение на бумаге с гербом, имя и дата вписаны от руки. Содержание:

«По требованию придворного камергера и по приказанию его величества вы приглашаетесь посетить прием... Коляска прибудет за вами в 8 часов».

Пастер читает письмо. Все смотрят на него.

Пастер — Император! Если бы мне удалось убедить его! (Торопливо уходит.)

Передняя — позже в тот же вечер. Пастер одет в вечерний костюм, он готов к от'езду во дворец. Аннета и младшие сестра и брат взволнованно смотрят на отца. Он быстро целует их и выходит.

На улице перед домом Пастера. Вечер. Пастер садится в коляску. Он держит большую кожаную сумку, которую отказался отдать кучеру. Кучер закрывает за ним дверцу коляски.

Гостиная в доме Пастера. Г-жа Пастер выглядывает в окно. Через окно видна от'езжающая коляска.

Г-жа Пастер (поворачивается к детям) — Ну, Аннета, мы должны торопиться, чтобы успеть подготовить сюрприз.

Младшая сестра — Можно, и я буду помогать?

Г-жа Пастер (идя в столовую) — Мы все, дорогая, будем помогать.

Улица. Приближается коляска. Лошади несутся бешеным галопом. Неожиданно коляска останавливается около ничем не выделяющегося домика. Кучер спрыгивает с козел, торопливо открывает дверцу коляски.

Пастер выскакивает из коляски. Его костюм в беспорядке от быстрой езды по тряским мостовым.

Пастер (гневно) — Но это не дворец!

Кучер — Простите меня за эту остановку, сударь. Я быстро вернусь. Моя жена очень больна. Меня предупредил врач.

Пастер кивает головой. Кучер бежит к дому и входит в дверь нижнего этажа. Пастер колеблется, потом следует за кучером.

Внутренность спальни. Все указывает на то, что здесь происходит трагедия смерти. Кучер останавливается в тот момент, когда пожилая акушерка закрывает простыней лежащую на постели женщину. По выражению лица акушерки можно понять происходящее. Кучер подбегает к кровати и опускается на колени перед безжизненным телом; затем, содрогаясь от горя, он горько рыдает и зовет жену. Пастер появляется в входных дверях и отстраняет акушерку, собирающую свои вещи.

Акушерка (принимает Пастера за врача неотложной помощи) — Вам бы не удалось спасти ее, доктор. Уже два дня, как она была без сознания.

Пастер смотрит на прикрытое простыней тело на кровати.

Пастер — Родильная горячка?

Акушерка — Без сомнения.

Пастер — Ах, какая жалость!

Акушерка — Такова воля провидения.

Пастер — Провидения? Нет — невежества.

Акушерка грязным полотенцем вытирает руки и запихивает свои вещи в сумку.

Пастер и акушерка. Он смотрит на ее сборы.

Пастер — Вы сейчас идете к следующей родильнице?

Акушерка — Да, сударь. К молодой графине де Виллефорт с доктором Шарбонэ. (Последние слова она произносит с гордостью.)

Пастер, в ужасе от пришедшей ему мысли, подходит к ней, берет полотенце, которым она вытирала руки, и бросает его в камин.

Пастер (твердо) — Пожалуйста, возьмите чистое полотенце.

Акушерка надменно смотрит на него и выходит. Пастер смотрит ей вслед, не видя ее, горестно задумывается и говорит вслух.

Пастер — Шарбонэ!

Зал для приемов во дворце. Большое общество. Появляется император с группой приближенных.

Император (оживленно) — Шарбонэ!

Шарбонэ (присоединяясь к группе императора) — Ваше величество?

Император — У меня есть сюрприз для вас. Как вы думаете, кто сейчас здесь находится?

Шарбонэ — Я весь любопытство, ваше величество, кто?

Император — Пастер.

Шарбонэ (удивлен) — Пастер? Здесь, во дворце?

Император (кивая) — Да, я посылал за ним.

Шарбонэ, кланяясь, выходит из кадра, он идет искать Пастера.

Маленький салон. Пастер выкладывает на стол содержимое своей сумки. Он окружен группой любопытствующих придворных гостей. С величайшей осторожностью он вынимает из сумки микроскоп, устанавливает его на столе. Несколько женщин жадно толпятся вокруг и смотрят на микроскоп. Входит Шарбонэ.

Шарбонэ — Господин Пастер, вас просят.

Пастер отходит от стола, покидает свой микроскоп и следует за Шарбонэ. Женщины толпятся около микроскопа, пытаясь увидеть хоть частицу тех тайн, которые, как они предполагают, он может раскрыть.

Дама — Интересно, как надо обращаться с этим прибором?

Голос лакея (предупреждает) — Императрица!

Дамы быстро отходят от микроскопа. Входит императрица и подходит к микроскопу.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле

Императрица — Дайте посмотреть! (Смотрит в микроскоп.) Ах, ах, вот они! (Продолжает смотреть в микроскоп.)

Приемная. Император, Пастер, Шарбонэ, д-р Россиньоль и придворные.

Император (нетерпеливо) — Идите, идите, Пастер, об'ясните нам точно все ваши теории.

Пастер — Ваше величество, больницы Парижа — это чумные бараки. В городе не найдется и одного врача, который бы не разносил смерть на своих руках и инструментах.

Шарбонэ (саркастически) — И все это из-за микробов, сударь, из вашего собственного зверинца для невидимых животных.

Пастер — Совершенно точно! Доктор Шарбонэ собственными глазами мог бы их видеть, если бы потрудился обратиться к помощи своего микроскопа. Он бы увидел, как они размножаются, увеличивая ряды миллионов убийц. Они питаются грязью. Сегодня ночью они могут притти из сточных канав Парижа, а завтра от них погибнет одна из женщин этого придворного круга!..

Шарбонэ — Нелепость! Как можно верить в то, что человеческое создание может быть уничтожено животным в десять тысяч раз меньшим, чем муха. Это также вероятно, как если бы армия муравьев уничтожила империю вашего величества.

Дамы и придворные подходят ближе. Они смеются над последней фразой Шарбонэ.

Пастер, выйдя из себя, смотрит на Шарбонэ.

Пастер — Сударь, сегодня вечером умерла жена одного из придворных служащих. Она — жертва вашего ханжества.

Шарбонэ — Вы осмеливаетесь обвинять меня в убийстве?

Пастер (повышая голос) — Но это еще не все! Акушерка, которая ухаживала за этой больной, занесет инфекцию к другой и более известной вашей пациентке — к графине Габриэль де Виллефорт!

Дамы и придворные вскрикивают от ужаса.

Император — Остановитесь! Вам следовало бы знать, что графиня Габриэль — сестра ее величества! Я запрещаю вам продолжать.

Присутствующие расступились, чтобы пропустить императрицу. Она взволнованно подходит к Пастеру.

Императрица — О, господин Пастер! Как это увлекательно!

Император (берет ее под руку и отводит) — Прошу вас, моя дорогая...

Пастер, Шарбонэ, Россиньоль и другие после ухода императора и императрицы. Нарушая молчание, Шарбонэ обращается к Пастеру.

Шарбонэ — Это вы автор той брошюры, которая послужила поводом для убийства известного

врача? Вы занимаетесь своеобразной медицинской практикой!

Пастер — Я не занимаюсь медицинской практикой. Я только пытаюсь покончить с небрежностью тех, кто ею занимается.

Император (возвращаясь) — Пастер, в вопросах сохранения вина и пива вы оказали услугу Франции. Мы ценим это! В будущем вы посвятите себя работе на этом поприще. Это мое желание, нет, мой приказ. В будущем, если у вас появятся еще теории, прежде всего вы их будете представлять в письменном виде в медицинскую академию, являющуюся настоящим хранителем народного здоровья!

Доктор Россиньоль шепчет на ухо императору.

Россиньоль — Но, ваше величество, как быть с памфлетом, который он уже написал?

Иператор (Пастеру) — Что касается, сударь, вашего памфлета, вы немедленно напишете опровержение или навлечете на себя мое неудовольствие.

Император и вся группа уходят. Пастер стоит ошеломленный.

Какой-то молодой человек сочувственно наблюдает за ним. Жан Мартель — так зовут молодого человека, наблюдающего за Пастером. Приняв внезапно решение, он следует за ним.

Маленький салон, где на столе стоит микроскоп. Комната пуста. Пастер собирает свое имущество, кладет все в сумку. Входит Мартель, подходит к столу, у которого находится Пастер.

Мартель (порывисто) — Разрешите, сударь. Я Жан Мартель, врач и хирург, имею дипломы нормальной школы, института Франции, звание доктора медицины, полученное в Сорбонне, я секретарь министра гигиены и член Эдинбургской интернациональной ассоциации врачей... Лично я убежден в том, что в ваших словах есть доля правды.

Пастер (с насмешливой важностью меряет его вглядом с ног до головы) — Вы оказываете мне честь!

Мартель (без передышки) — Шарбонэ — дурак! Когда дело идет о чем-нибудь новом или, по крайней мере...

Пастер (прерывает) — Прошу прощения. Ведь вы же ассистент доктора Шарбонэ?

Мартель (с деланным смехом) — Ну да, действительно я...

Пастер (сурово) — Тогда ваш долг не высмеивать, а уважать его.

Мартель (озадачен) — Мой долг, сударь?

Пастер (кратко) — Спокойной ночи!

Хватает свою застегнутую сумку и гордо уходит. Мартель озадачен и огорчен.

В гостиной Пастера. Младший сын у окна, ждет Пастера. Увидал его.

Генри (взволнованно) — Он идет!

Аннета и младшая сестренка бегут в столовую.

Аннета — Зажигайте свечи! Зажигайте свечи!

В столовой дети и г-жа Пастер делают последние приготовления к празднику в честь дня рождения Пастера. Посредине стола — большой торт. Висят гирлянды цветов. Младшая девочка отламывает кусочек торта.

Г-жа Пастер (заметила)—Ах, перестань!

Входит удрученный Пастер. Г-жа Пастер и дети окружают его. Он мрачно идет к лестнице.

Пастер (глухо) — Мари, укладывай вещи. Мы завтра уезжаем из Парижа.

Поднимается по лестнице. Он настолько удручен, что даже не замечает так заботливо сделанных приготовлений в честь дня его рождения.

Парадно убранный стол и торт на нем. Горят свечи, образуя двойной круг вокруг надписи на торте:

«СЧАСТЛИВОГО ДНЯ РОЖДЕНИЯ».

Затемнение.

Надпись: «1870».

Эта дата заполняет весь экран, фоном для нее служат впечатанные сцены битв и разрывов снарядов.

Надпись: «ПОКА ЛЮДИ ВОЕВАЛИ И УБИВАЛИ ДРУГ ДРУГА, ПАСТЕР ВОЕВАЛ С МИКРОБАМИ».

Фоном для этой надписи служит крупный план Пастера, склонившегося над микроскопом.

Наплыв.

Со стены зала во дворце снимают портрет Наполеона III и на его место вешают портрет Тьера. На бронзовой дощечке под портретом надпись:

«ЛУИ АДОЛЬФ ТЬЕР».

Зал совещаний. Говорит Тьер, которого можно узнать по сходству с портретом.

Тьер — Вам известны условия, на которых Бисмарк заключил с нами мир! В дополнение к потере Эльзас-Лотарингии мы должны немедленно уплатить пять миллиардов Германии. С кого мы взыщем такую сумму — вот в чем вопрос.

Смотрит поочередно на министров. Министры качают головами. Поднимается министр финансов.

Министр финансов. — Ваше превосходительство! Наша промышленность в застое. Сельское хозяйство в упадке. Прожорливая сибирская язва уничтожает наши стада. Фермеры не платят налогов. Все мои усилия собрать нужную сумму везде провалились за исключением маленькой провинции Арбуа.

Тьер (ударяя кулаком по столу) — Но если Арбуа может платить, почему не могут остальные?

Министр финансов — По неизвестным причинам в Арбуа скот не болеет.

Тьер (Радиссу) — Правда ли это, доктор Радисс?

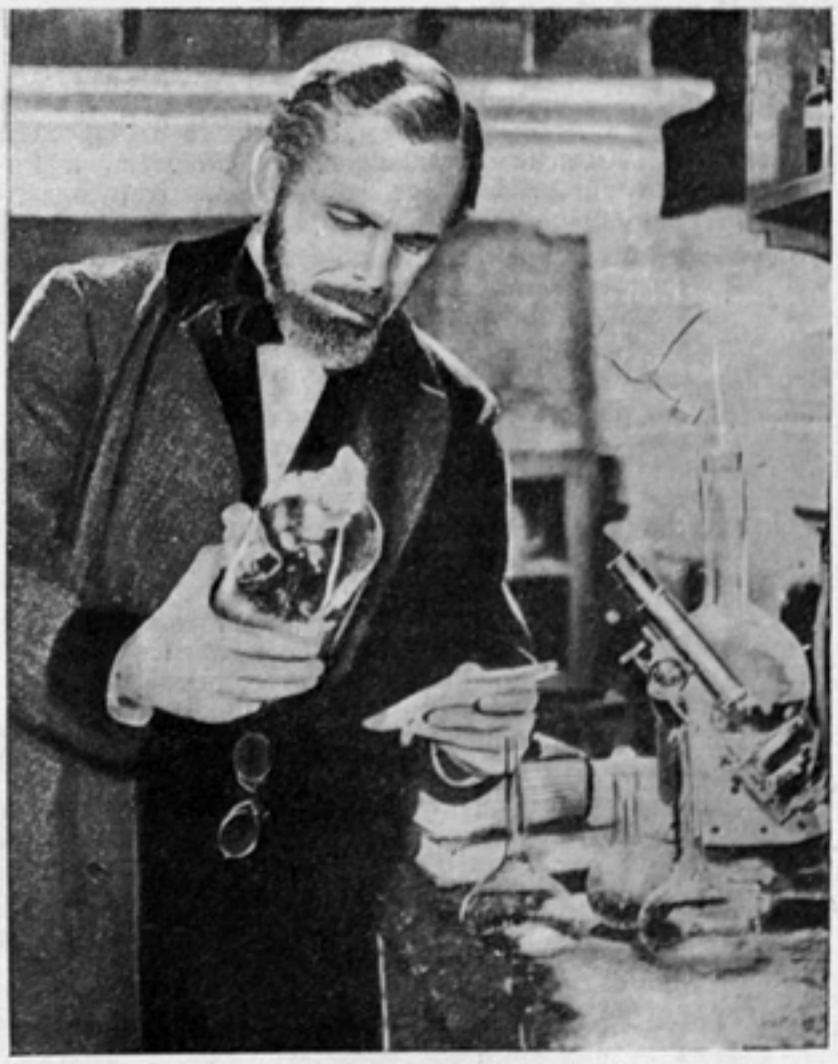
Радисс (в замешательстве) — Я не знаю, ваше превосходительство.

Тьер — Если стада в Арбуа действительно не заражены, мы обязаны узнать причины этого. Может быть, там нашли способ предупреждения болезни?

Радисс (смеясь) — Ваше превосходительство! У каждого фермера есть так называемый способ лечения антракса. Академия наук заслушала тысячи их.

Тьер — Ну, так чему же вы приписываете этот феномен?

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле. На фото: арт. Пауль Муни в роли Луи Пастера



Радисс — Иногда случается, что стадо бывает имунно. Очевидно, Арбуа особенно повезло.

Тьер (прерывая) — Это только предположение, доктор Радисс. Предлагаю вам немедленно заняться расследованием. Мы испытываем отчаянную нужду. Мы должны использовать все ресурсы. Всякое животное, которое вы спасете для убоя, поможет заплатить контрибуцию немцам.

На столбе вывеска «Арбуа». Низкие, крытые соломой домишки. Вдали виднеется стадо овец. Въезжает лошадь, запряженная в коляску, и останавливается у главного здания. Овцы сходят с дороги. В коляске Радисс. Его сопровождает Жан Мартель, который просто одет, деловит и прямолинеен.

Мартель (указывая на пасущиеся вдалеке стада) — У них здоровый вид!

Радисс (подергивая плечами) — Удача! Вот и все! Оба смотрят на луга. Стадо упитанных, здоровых животных пасет маленький пастушонок.

Мартель — Давайте расспросим мальчика (выпрыгивает из коляски и идет к мальчику в сопровождении Радисса).

Пастушонок недоверчиво выглядывает из своего соломенного убежища. К нему подходят Мартель и Радисс.

Мартель (мальчику) — Не издыхала ли у вас недавно скотина от антракса?

Мальчик — От антракса? Что это такое?

Мартель (об'ясняет) — Ну, знаешь, черный мор...

Мальчик — Ах, черный мор! Раньше подыхала, а сейчас больше нет.

Радисс (удовлетворенно) — Так я и думал. Эти луга стали имунны.

Мартель — Но как же это, доктор, почему?

Радисс — Мой дорогой друг! Ответ на этот вопрос лежит за пределами возможностей науки. Когда вы меня спрашиваете, как или почему, я должен отослать вас за ответом к религии.

Мартель (обращаясь опять к мальчику) — Когда скот заболевал, что делал ваш хозяин, чтобы помочь ему?

Мальчик — Он ничего не мог сделать с больным скотом. Но тут есть один человек, который что-то сделал, и скот перестал болеть.

Мартель (взволнованно) — Какой человек?

Мальчик (указывая) — Видите дом, там у моста? (Все смотрят.)

Мартель — Да.

Мальчик — Он там живет.

Дом Пастера в Арбуа. Под'езжает коляска с Мартелем и Радиссом. Коляска останавливается, Мартель и Радисс выходят. Двор. На столе лежит овца, которую держит крестьянин. Ру наклонился над овцой.

Мартель (фермеру) — Прошу прощения. Я Жан Мартель. Это — доктор Радисс, председатель сельскохозяйственного совета новой республики.

В отдалении слышно блеяние овцы. Радисс заинтересован тем, что происходит с овцой, лежащей на столе.

Радисс — Послушайте, что за глупость? (Он обращается к Ру, говорит сухим, официальным тоном.)

Ру (поднимает голову, удивлен) — Сударь?

Радисс (сердито) — Что вы делаете с этой овцой?

Ру — Делаю прививку против бацилл антракса.

Радисс (хмурясь) — Против чего?

Ру — Против микроба, сударь. Против возбудителя, являющегося причиной сибирской язвы.

Радисс (оборачиваясь к Мартелю язвительно) — Вы слышите, Мартель? Возбудитель!

Но Мартель не обращает внимания. Он пристально смотрит на входящую в эту минуту Аннету, которой сейчас уже около 20 лет. Она превратилась в красивую девушку. Аннета останавливается, смотрит на молодого Мартеля, пытается сдержать улыбку и, чтобы скрыть свое смущение, убегает во двор.

У ворот Аннета оборачивается, входит в ворота. Мартель следует за ней.

Мартель — Нас послали в Арбуа, чтобы выяснить, если это возможно, почему здешние стада не болеют антраксом.

Аннета — Добро пожаловать, сударь! Меня зовут Аннета, Аннета Пастер.

Мартель (сейчас же вспоминает имя) — Так, так, значит это...

Оборачивается в смущении, в то время как Радисс смотрит на девушку.

Аннета (Радиссу) — Я уверена, что отец будет в восторге от встречи с вами.

Радисс — Пастер? Это уж не Луи ли Пастер? Этот... Этот... химик?

Под'езд дома. Пастер выходит из дома.

Аннета (поворачиваясь к Пастеру) — Отец!

Вместе с Пастером на крыльцо выходит г-жа Пастер. Она с беспокойством смотрит на усталого мужа. Вся группа стоит у ворот, к ней подходит Пастер.

Радисс (Пастеру) — Вот как! Вы, сударь, стали спасителем овец? Очень интересно. (Обращаясь к Мартелю) Этот человек ответственен за смерть доктора Франсуа! Помните, он убежал из Парижа?

Пастер (с изысканной сдержанностью) — Не совсем так, доктор.

Радисс (Пастеру быстро и суетливо) — Не отрицайте, это так! И вас предупреждали, чтобы вы не занимались практикой. Это было запрещено.

Овца блеет за кадром.

Радисс (реагирует на блеяние овцы, поворачивается спиной к Пастеру) — Очевидно, у каждого пророка есть свои последователи! (Говорит с презрением.)

Пастер (ему смешно) — К сожалению, редко встречаются такие умные. Эти животные понимают, что им полезно.

Аннета с трудом удерживается от смеха. Она смотрит на Мартеля. Он улыбается.

Радисс — Может быть, вы мне расскажете, что именно полезно им. Я бы тоже хотел узнать.

Пастер — Боюсь, что это безнадежно, но попробую. (Обращается к Ру) Ру!

Ру (присоединяясь к группе) — Да?

Пастер — Не будете ли вы добры попытаться об'яснить доктору Радиссу, что мы делаем. (Затем добавляет очень колко) Он глава медицинской академии, поэтому вам придется все рассказывать очень простым языком.

До Радисса доходит эта колкость, он смотрит на Пастера. Мартель хохочет во все горло. Радисс уничтожающе смотрит на него.

Ру (Радиссу) — После восьми лет экспериментов, доктор, мы пришли к убеждению, что эта вакцина (показывает пробирку), впрыснутая животному, делает его иммунным.

Радисс (взбешенный) — Курам на смех! Потребуется восемьдесят лет, чтобы убедить меня в этом.

Пастер (саркастически) — Восемьдесят? Не слишком ли вы оптимистичны?

Радисс, вместо того чтобы ответить на колкость Пастера, решительно поворачивается и обращается к фермеру Бонкуру, который слушал, открыв рот, предыдущий разговор.

Радисс (фермеру) — Вы бросаете деньги на ветер.

Бонкур — Но я не плачу. Это бесплатно.

Радисс (поднимая руки, с отвращением) — Ба! (Быстро идет к коляске. Мартель следует за ним.)

Радисс — Едем, Мартель! Я достаточно наслушался. (Он уселся в коляску и видит, что Мартель стоит на месте.) Вы едете?

Мартель — Нет, я собираюсь остаться.

Радисс дает кучеру знак трогать. Коляска уезжает. Подходит Пастер. Он смотрит на молодого человека. Пастер и Мартель. Пастер смотрит на молодого человека, глаза его весело искрятся.

Пастер (улыбается) — До сих пор не слушаетесь старших, а?

Мартель — Но, сударь, я не думал, что вы помните меня.

Пастер — Нет, я действительно помню вас. Этот вечер во дворце, когда я сказал императору, что умрет графиня де Виллефорт...

Мартель — И вы были правы. Она умерла. И Шарбонэ никогда вам не простит ваших слов.

Пастер, как бы унесясь далеко мыслями, сурово кивает головой, затем неожиданно пронизывает Мартеля острым, проницательным взглядом.

Пастер — Могу ли я спросить, почему вы хотите остаться?

Мартель (откровенно) — Сударь, я давно перестал быть ленивым придворным. Я работаю для страны. Мое дело — помогать фермерам Франции. Так вот: если вы не возражаете... (Замолкает и с надеждой смотрит на Пастера.)

Пастер (на него эти слова произвели благоприятное впечатление, он оборачивается и зовет) — Аннета!

Вбегает Аннета, очень довольная.

Аннета — Да, отец?

Пастер — Спроси у мамы, найдется ли у нас комната для гостя.

Аннета (торопливо) — Ах, я совершенно в этом уверена. (Смущенно останавливается.) То-есть, я хочу сказать, я пойду узнать...

Торопливо идет к дому, желая скрыть свое смущение. Мартель с нежностью смотрит ей вслед. Пастер понял, какое впечатление произвела его дочь на Мартеля. Тем не менее он делает вид, что ничего не заметил.

Пастер (смотря испытующе на Мартеля) — Итак, вы хотите служить вашему народу?

Мартель (чистосердечно) — Конечно, конечно, да я хочу...

Пастер — Хорошо! (Берет его за руку.) Идите за мной.

В лаборатории Пастера. Пастер показывает Мартелю несколько предметных стекол и пробирок. Он сидит за своим рабочим столом.

Пастер — Это должно заинтересовать вас. Здесь у меня полная история жизни чумной бациллы, сделанная в форме, понятной для любого непосвященного. Например...

Предметное стеклышко с микробами. Голос Пастера продолжает:

Пастер — Это стекло показывает несколько спящих зародышей или спор, как мы их называем...

Мартель внимательно слушает Пастера.

Пастер — ...которые были найдены в траве и в земле в местах, где были похоронены болевшие животные. В таком состоянии зародыш находится как бы в спячке, ну, как гусеница в коконе, и годами он может оставаться безжизненным. Но как только эти зародыши попадают в благоприятную среду, как, например, в теплую кровь овцы, они немедленно изменяют форму и вырастают в длинные палочки, вроде этой.

Говоря все это, Пастер вставил в микроскоп другое предметное стекло с микробами.

Предметное стекло с мазком крови и растущими в ней микробами.

Мартель (поднимая голову от микроскопа) — Поразительно!

Пастер — Теперь посмотрим на кровь здорового животного до того, как в нее попали зародыши (достает соответствующее стеклышко). Вот живые кровяные шарики...

На экране препарат живой крови.

Голос Пастера (продолжает) — ...какими мы их находим у нормального, здорового животного.

Мартель — Как попадают споры в кровяной поток?

Пастер — Животные их заглатывают на пастбищах вместе с травой. Но вскоре споры превращаются в совершенно развившихся зародышей, проворных и несущих смерть. (Он готовит следующий препарат.) Вот кровь больного животного.

Новый препарат на экране.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле. На фото: арт. А. Луиза в роли Аннеты Пастер и арт. д. Будс в роли Мартеля

Голос Пастера (продолжает) — На этот раз бациллы сибирской язвы налицо. Обратите внимание на палочки, скапливающиеся между шариками. Вот это и есть те преступники, с которыми мы боремся.

Пастер приводит в порядок склянки и пробирки.

Пастер — На этой стадии животное обречено на смерть. После того как издохшее животное было зарыто в землю, зародыши перестали быть активными и превратились в споры. Проходит время — они освобождаются из-под земли, они разносятся с пылью, они заражают траву. Отсюда — постоянная повторяемость болезни.

Мартель (смотрит на него с преклонением) — Вы говорите, что эти споры имеются и здесь, на пастбищах Арбуа?

Пастер — В каждом акре земли — это я проверил. Вакцина — вот почему наш скот остается здоровым. Земли Арбуа — самое опасное место во Франции для скота, которому не была сделана прививка.

На экране страница из сельскохозяйственной газеты, на ней официальный штамп департамента агрикультуры. Под штампом заголовок: «ВАЖНОЕ СООБЩЕНИЕ», за которым идет набранное газетным шрифтом обращение:

«В АРБУА НЕТ АНТРАКСА! ПРАВИТЕЛЬСТВО ОТВОДИТ ОГРОМНЫЕ ПРОСТРАНСТВА ПОД ПАСТБИЩА. РАДИСС УБЕЖДАЕТ ФЕРМЕРОВ ПЕРЕВОДИТЬ ЗДОРОВЫЕ СТАДА. ПАСТБИЩА ПРЕДОСТАВЛЯЮТСЯ БЕСПЛАТНО».

Ферма Пастера. Общий план этой местности. На столбе надпись: «Арбуа». Вдали сотни овец. Стада все прибывают. Кругом смятение.

Пастер и его семья. Они наблюдают странные события. Мартель, Аннета и несколько ассистентов напуганы происходящим на дороге и перед домом.

Аннета — Куда они гонят эти стада?

Мартель — Я не знаю. (Зовет Бонкура) Бонкур! Выясни, куда они идут.

Бонкур догоняет фермеров, сопровождающих скот. Один из фермеров вытаскивает из кармана смятый экземпляр газеты. Бонкур убегает с газетой.

Двор Пастера. Бонкур показывает Мартелю, Аннете и Пастеру статью в газете.

Мартель (перестает читать, говорит сердито) — Смотрите! Это сделал Радисс.

В смятении они смотрят на все прибывающие стада. Гигантское стадо движется по проселку, оно все растет и увеличивается.

Дорога перед домом Пастера. Правительственные чиновники стоят по краям дороги, загороженной таким образом, что одновременно могут пройти не больше двух-трех овец. Их быстро и внимательно осматривают чиновники, ища признаков сибирской язвы.

Полицейский (на посту кричит прибывающим фермерам) — Правительственные луга, правительственные луга!

Двор Пастера. Все та же группа смотрит на происходящее.

Пастер — Такая глупость непростительна.

Мартель — Мы должны их остановить! (Убегает.) Остановитесь, остановите их!

Турникет, где правительственные чиновники осматривают скот только что прибывшего фермера, который стоит тут же около них. Вдруг входит Пастер, сопровождаемый Мартелем. Он неистово протестует. Тут же присутствует Радисс со своими ассистентами.

Пастер — Остановите их, остановите!

Радисс — Мы не пропускаем больных, проходят только здоровые.

Пастер (горячо) — Я вам говорю, что они погибнут! Луга не безопасны. Они поражены заразой.

Радисс — В качестве представителя правительства я инспектировал эти луга и нашел, что они безопасны.

Мартель — Вы ошибаетесь, Радисс. Доказано, что это не так!

В беспорядке овцы проходят через турникет.

Пастер и Мартель у турникета.

Пастер (поворачивается к Мартелю, беспомощно говорит) — Нет ли... Нет ли кого-нибудь, к кому мы можем апеллировать?

Стада прибывают. Мартель судорожно сжимает губы.

Аудитория медицинской академии в Париже.

Мартель выступает перед академией.

Мартель — Я видел своими глазами, что может сделать Пастер и что он сделал для овец и стад в Арбуа. С другой стороны, мы, члены медицинской академии, ничего не сделали для того, чтобы победить антракс. Так почему же, во имя неба, мы не слушаем человека, который это сделал?

Слова Мартеля не вызвали никакого интереса у академиков.

Отношение докторов остается попрежнему апатичным и безучастным.

Группа врачей. Они обмениваются взглядами, пожимают плечами и снисходительно улыбаются.

Встает Шарбонэ.

Шарбонэ — Десять лет тому назад Пастер был разоблачен как шарлатан, когда он сделал шутовские заявления, касающиеся причин возникновения родильной горячки, заявления, которые он никогда не был в состоянии доказать. Следовательно, я не вижу причины, заставляющей нас выслушивать все это.

Человек небольшого роста, взволнованный и нервный, вскакивает с места и быстро выкрикивает:

Человек — Я не согласен. Если кто-нибудь может вылечить антракс, я хочу знать об этом.

Садится так же быстро, как и встал. Тем не менее, его голос выводит академиков из состояния летаргии. В зале академии смятение.

Голос с балкона — Я присоединяюсь. (Громким выкриком эти слова разносятся по всему залу. Слышен гул голосов и разговоры.)

Председатель стучит, призывая к порядку.

Председатель — Не потрудятся ли гости на балконе соблюдать порядок? (Обращается к Радиссу) Доктор Радисс?

Радисс (в зале, он встает, говорит председателю) — Благодарю вас! (Слабо улыбаясь, обращается к своим коллегам) Я хотел бы задать только один вопрос, а именно: какая цель привела сюда доктора Мартеля — любовь к науке или любовь совсем другого сорта? (Шум в зале.)

Мартель в публике. Он озадачен этой фразой. Шарбонэ и группа академиков смотрят на него.

Шарбонэ — Лично я уверен в последнем. Я встречал милейшую дочь господина Пастера и не могу сердиться на своего молодого коллегу за его желание стать зятем Пастера.

Зал академии. Мартель вскакивает с места.

Мартель — Господин председатель, я протестую! Я здесь потому, что думаю, что Пастер прав. Я знаю, что он прав!

Радисс (с язвительной улыбкой) — И несомненно он вас вознаградит за ваши труды для него.

Толпа смеется в ответ на эту выходку.

Председатель стучит, призывая к порядку. Доктор Россиньоль делает знак, что он хочет говорить.

Председатель — Доктор Россиньоль!

Радисс и Мартель садятся.

Россиньоль встает со своего места в зале. Он говорит с авторитетом человека, мнение которого никогда не вызывало сомнений.

Россиньоль (с олимпийской снисходительностью) — Благодаря моим лабораторным опытам я установил, что могу вызвать антракс у здоровой овцы, впрыскивая ей темную ядовитую кровь животного, уже заболевшего этой болезнью. Эта прививка неизменно приводит к смерти. Давайте возьмем пятьдесят нормальных здоровых овец. Двадцати пяти из них будет сделана прививка господином Пастером, другие двадцать пять останутся такими, как есть. Затем я заражу их антраксом по только что изложенному мною способу. И я убежден, что ни один человек и ни одна вакцина не спасут и одной овцы.

Группа врачей. Среди них Мартель. Слышен неясный говор. Мартель сбит с толку, оглядывается вокруг.

Первый доктор — Великолепно!

Второй доктор — Чепуха! Пастер будет идиотом, если согласится на это.

Третий доктор — Он не осмелится.

Председатель, ведущий собрание, стучит молоточком, восстанавливая тишину.

Председатель — Доктор Мартель!

Мартель встает.

Мартель — Я... я не могу взять на себя...

Толпа смеется.

Председатель — Но если все, что вы рассказываете о Пастере, правда...

Голос из зала — Да, пусть он это докажет! Пусть он докажет!

Встает Шарбонэ.

Шарбонэ (кричит) — Я вызываю его!

Мартель озабочен, растерян. Слышен шум голосов и насмешки.

Он беспокойно озирается. Оборачивается и впивается взглядом на балкон.

На балконе Пастер. Он встает.

Пастер (голос его разносится по всему залу) — Я принимаю вызов.

Все головы повернулись к Пастеру. Мы слышим выражение злобы, соболезнования, негодования по поводу неожиданного поворота событий.

Пастер мрачно улыбается.

Большой плакат: «ЭТИМ ОВЦАМ СДЕЛАНА ПРИВИВКА ЛУИ ПАСТЕРОМ»

Другой плакат: «ЭТИМ ОВЦАМ НЕ СДЕЛАНА ПРИВИВКА».

Двор фермы. Загон для скота. Пастер, Россиньоль, Ру, Мартель и др., окруженные толпой любопытных фермеров, ученых, журналистов, фотографов. Плакаты висят над загонами, сквозь забор видны овцы. Фотографы снимают Пастера и Россиньоля, которые стоят у соответствующих загонов. Г-жа Пастер и Аннета пришли, чтобы увести Пастера домой. Ру делает прививку последней овце. Подходит Россионьоль, он закончил работу над своими животными.

Россиньоль (указывая на загон с вакцинированными овцами) — Вы полагаете, что они стали имунны, эти двадцать пять овец, после прививки вашей магической вакцины?

Пастер — Правильно!

Россиньоль — И я могу впрыснуть им кровь животного, погибшего от сибирской язвы?

Пастер — Если вы настаиваете, доктор. Но это очень громоздкий способ заражения. Гораздо проще, если вы используете споры.

Россиньоль (прерывая) — Кто говорил о спорах?

Пастер — Ну, а как вы думаете, что является причиной заболевания сибирской язвой?

Россиньоль — Сибирская язва зарождается в организме. Она не приходит из внешнего источника.

Пастер — Зачем же тогда что-то прививать? Почему не дать ей зародиться самой?

Россиньоль (горячо) — Сударь, вы будете подчиняться правилам этого эксперимента, или вы хотите сейчас и здесь признать свое поражение?

Пастер (успокаивая его) — Приступайте к делу, доктор, приступайте. Мне только пришло в голову...

Россиньоль (обрывая его) — Слишком много вещей приходит вам в голову. В этом ваша беда.

Подходит ассистент Россиньоля со шприцем в руках.

Ассистент — Мы готовы, доктор.

Россиньоль (отрывисто) — Приступайте.

Сцена прививки овцам смертельной вакцины. На заднем плане лица зевак и крестьян.

Пастер отходит от загона. Его окружают репортеры.

Британский репортер — Послушайте, господин Пастер! Не хотите ли сделать сообщение для лондонского «Таймса»?

Пастер (как бы доверяя тайну) — Овцы, которым не была сделана моя прививка, умрут от антракса через сорок восемь часов.

Россиньоль (зло усмехаясь, останавливается по дороге к загону) — Полагаю, что остальные даже не заболеют.

Пастер (спокойно) — Ну, хоть будем надеяться, что они не заболеют для блага Франции. (На минуту глубоко задумывается.)

На экране проходят: рука телеграфиста, работающего на аппарате, газетные заголовки, говорящие об эксперименте в Пуи ле Фор. В музыкальном аккомпанементе, сопровождающем эти короткие кадры, слышится звук телеграфного аппарата.

Зал для банкетов. Ночь. Группа врачей за банкетным столом. Д-р Россиньоль поднимает бокал, он стоит в центре стола, его лицо горит от самоуверенности и выпитого вина. Он предлагает тост.

Россиньоль — За кончину микробов и их первосвященника — Луи Пастера!

Уверенно улыбается, и все присутствующие разражаются громким смехом.

Дом Пастера. Спальня четы Пастеров. Пастер в постели. Г-жа Пастер опускает на ночь занавеску и ложится в свою постель.

Г-жа Пастер понимает всю важность предстоящего ее мужу испытания.

Г-жа Пастер (мягко) — Луи, постарайся успокоиться.

Пастер зарылся в подушки. Он явно нервничает.

Пастер (тревожно) — Мне нужно было остаться. Я не должен был оставлять их.

Г-жа Пастер — Там Ру, потом доктор Россиньоль сказал, что это против правил.

Пастер (раздраженно) — Правила!.. Какая чепуха!

Г-жа Пастер (после паузы, медленно говорит) — Луи, ты понимаешь, что это значит? Завтра, если ты победишь, все фермеры Европы будут нуждаться в твоей вакцине. У тебя ни днем, ни ночью не будет ни минуты покоя.

Пастер (мягко поправляет ее) — Прибыли от науки предназначаются не для ученых, Мари. Ими пользуется человечество.

Пуи ле Фор. День. Движется огромная толпа. Используя события в своих интересах, сюда приехали фокусники и акробаты. Обстановка напоминает сельское празднество. Здесь же фотографы и журналисты. Слышны выкрики и разговоры, многие держат пари и бьются об заклад, кто выйдет победителем из этого испытания — Пастер или Россиньоль.

Россиньоль и Шарбонэ в толпе.

Шарбонэ — Здесь настоящее празднество.

Россиньоль — Да, просто удивительно! Сюда собрались люди со всех концов Европы.

Шарбонэ — Чтобы посмотреть на акробатов?

Россиньоль (смеясь) — Эти деревенские фокусники напоминают мух. Их привлекает даже самое крохотное собрание людей.

Голос из толпы — Доктор Листер, прошу вас, одну минуту.

Шарбонэ (реагирует на эти слова) — Доктор Листер из Англии!

Входит представительный по внешности джентльмен, за ним следует журналист.

Репортер — Печать будет признательна, если вы сообщите...

Шарбонэ (прерывая) — Листер! Это прямо невероятно! Что привело вас сюда?

Листер — Причина у нас с вами одна, дорогие друзья!

Знаменитый врач здоровается с Россиньолем.

Они подходят к маленьким деревенским воротам. Доктора останавливаются и любезно кланяются друг другу, уступая один другому честь пройти первому в ворота. Наконец, из-за их спин выходит Пастер и проходит через ворота к большому их удивлению.

Плакат: «ЭТИМ ОВЦАМ НЕ СДЕЛАНА ПРИВИВКА».

Загон. Все овцы издохли и лежат на земле. Люди с ужасом смотрят на мертвых животных.

Пастер, Россиньоль и другие идут по загону.

Новый плакат: «ЭТИМ ОВЦАМ СДЕЛАНА ПРИВИВКА ЛУИ ПАСТЕРОМ».

Загон. Овцы лежат на земле. Они настолько спокойны, что нельзя разобрать, издохли они или живы. Толпа окружает загон; раздается лай собаки. Лай приводит в движение овец, вскакивающих на ноги и разбегающихся по загону. Видно, что они вполне здоровы.

Ру и Пастер. Они довольны результатами эксперимента.

Ру — Как вы и предсказали, они все живы и здоровы.

Пастер (берет его за руку, глаза наполняются слезами благодарности) — Ру, Ру! Мой верный друг!

Вокруг движется толпа. Вначале слышно, как выкрикивают имя Пастера. Затем отдельные слова теряются в общем шуме. Тем не менее небольшая группа людей пытается его поздравить. Несколько кадров показывают общее веселое возбуждение.

Вдалеке от толпы идет один Пастер. Аннета, Мартель и г-жа Пастер перехватывают его и поздравляют. Группа останавливается, и мы видим, как Аннета и Мартель хотят сказать что-то важное. После нескольких минут смущения Аннета помогает запинающемуся Мартелю произнести, что он просит ее руки. Пастер, смеясь, помогает им довести до конца признание, и все они, счастливые, уходят. Радисс, Россиньоль, Шарбонэ, Листер и др. стоят около загона со здоровыми овцами.

Шарбонэ — Но это невозможно! Как они могли выжить?

Россиньоль (философски) — Это очень легко понять. Пастер был прав, а мы ошибались: его вакцина предохраняет от антракса.

Листер (обращаясь к Радиссу) — Среди нас находится великий человек! Великий человек!

Россиньоль — Я готов согласиться с вами.

Листер — Я предвижу, какую колоссальную пользу принесет это миру, особенно хирургии.

Россиньоль — Почему это не сказать самому Пастеру, доктор Листер?

Листер — С наслаждением, конечно! Я хочу встретиться с ним.

Россиньоль — А вот и он! Извините меня, простите меня! (Уходит приветствовать приближающегося Пастера.)

Фермер Бонкур гладит овцу.

Бонкур — Посмотрите в эти глаза, сверкающие здоровьем!

В толпе — Пастер идет к загону. Россиньоль встречает его и протягивает руку.

Россиньоль — Господин Пастер! Если раньше я был скептиком, то сейчас прошу вас простить меня! Это чудо!

Пастер автоматически жмет руки Россиньолю и другим, стремящимся выразить ему свои чувства.

Пастер — Благодарю вас, благодарю вас!

Россиньоль (подводя д-ра Листера к Пастеру) — Доктор Листер! Он хочет с вами познакомиться. Он приехал из Англии.

Д-р Листер и Пастер жмут руки.

Листер (Пастеру) — Знакомство с вами — большая честь для меня.

Пастер (Листеру) — Не меньшая честь и для меня, доктор. Я хорошо знаю ваши работы в области антисептики.

Листер (тепло) — Я всем обязан вам и вашему блестящему руководству.

Вокруг них собирается толпа. Листер и Пастер оборачиваются, желая увидеть, что именно привлекло внимание толпы.

Акробаты показывают свои номера на высокой трапеции. Толпа сейчас больше заинтересована празднеством и движется мимо Пастера, даже не замечая его.

Листер и Пастер. Смотрят на акробатов, обмениваются многозначительными взглядами.

Листер (с иронической улыбкой) — Такова слава!

Вдруг раздается протяжный и пронзительный крик. Волнение в толпе. Люди чем-то напуганы и пытаются скрыться от чего-то, расступаясь, бегут во все стороны.

В толпе испуганное лицо фермера.

Фермер (кричит) — Бешеная собака! Бешеная собака!

Молодой фермер отчаянно машет палкой, пытаясь отогнать собаку, которая из-за толпы почти не видна нам. Фермер спотыкается и падает. Несколько человек подбегают к нему и ловят собаку.

Голос в толпе — Укусила ногу.

Другой голос — Несите его к кузнецу.

Толпа пропускает людей, выносящих из кадра молодого фермера.

Железный прут нагревают на кузнечном горне. Докрасна раздувают угли. Мы видим старую, похожую на ведьму, женщину. Она мешает огонь. Она берет горящую головешку и идет к выходу. Кузнец продолжает раскалять железо. Снаружи сидит укушенный фермер. Около него — небольшая толпа. Выходит старуха, ходит вокруг него и приговаривает заклинание.

Колдунья (размахивая головешкой вокруг фермера) — Смотри, вот один, сделай десять из ничего считай два и три, но пусть станет четыре. Придут пятерка и шестерка — бесовские штучки. Сделай семерку с восьмеркой. Вот и конец пришел, и девять — это один и десятка никто и эта колдунья раз навсегда одна!

Входит кузнец с раскаленным железом. Толпа теснее окружает укушенного фермера.

Раздается отчаянный вопль — очевидно, железо приложили к месту укуса.

Пастер и Листер — у края толпы. Они видели происходящее. Пастера передергивает от крика.

Листер (качая головой) — Ни один врач во всей Европе не мог бы сделать больше. Большая удача, если он не заболеет водобоязнью.

Пастер — И вот, если бы мы могли найти причину — причину бешенства, доктор, возможно, что мы нашли бы способ его лечить. Должен же быть выход!

Надпись: «ПАРИЖ ГОД СПУСТЯ».

Дом Пастера в Париже. Холодная и ветреная зимняя ночь. Через открытые ставни виден свет в окне лаборатории. За окном гостиной горит одинокая лампа. Через окна видна г-жа Пастер, она сидит у стола и что-то пишет.

У дома останавливается коляска и из нее выходит женщина.

Гостиная. Г-жа Пастер пишет. Входит Аннета, одетая в тяжелое зимнее пальто. Она нервничает и не может больше сдерживаться.

Г-жа Пастер (удивленно) — Аннета, в такой час!

Аннета (сквозь слезы) — Почему Жан не идет домой?

Г-жа Пастер — Он работает с отцом.

Аннета — Но он мой муж!

Г-жа Пастер (нежно) — Дорогая, он об этом помнит.

Аннета — Наука! Наука! Все для науки! У меня скоро будет ребенок, разве он не понимает этого?

Г-жа Пастер (терпеливо) — Когда я была в твоих годах, у меня были дети, но я от этого не плакала.

Аннета — И сколько из них выжило?

Г-жа Пастер — Аннета, тише... слышишь?!

Аннета (истерически плачет) — Ах, мама, я так боюсь.

Г-жа Пастер — Что ты, что ты!

Аннета — Я хочу видеть отца, я хочу с ним поговорить.

Г-жа Пастер (крепко держит ее, говорит твердо) — Ты бесцельно потревожишь его. Тебе не стыдно? Ты знаешь, как легко он расстраивается.

Аннета сдается, поникает головой, г-жа Пастер нежно сажает ее в кресло.

Лаборатория Пастера. Пастер, нервный и занятый мыслями, ходит взад и вперед. Мартель и еще три или четыре ассистента работают у скамьи. Ру осматривает ряд корзин с кроликами, на каждой корзине — аккуратно выписанные этикетки.

Пастер (к Ру раздраженно) — Что случилось с этим ветеринаром? Почему он не приходит?

Ру (повертываясь к нему) — Он обещал быть здесь к двенадцати. (Пастер подходит к Мартелю и берет его за плечо. Мартель вопросительно смотрит.)

Пастер — Скажи жене, чтобы не ждала и ложилась. Мы будем поздно работать.

Мартель кивает и выходит в дверь, идущую в гостиную. Пастер подходит к Ру и некоторое время молча стоит, смотря на корзины.

Мартель и ассистент у двери.

Мартель (шепчет) — Тсс...

Ассистент — Где господин Пастер?

Мартель — Его сейчас нельзя беспокоить. Что вам надо?

Ассистент — Насчет ветеринара.

Мартель — Подождите здесь.

Пастер и Ру (кроликов в кадре нет).

Пастер (упавшим голосом) — Не получается, ничего не получается.

Ру — Что доказывает, что мы еще очень мало знаем о болезнях. Природа чересчур тонка, чтобы повторять себя.

Гостиная. Аннета, Мартель и г-жа Пастер.

Аннета снова на ногах, ей лучше. Мартель обнимает ее.

Аннета — Прости меня, Жан, дорогой... Вы в самом разгаре работы. И я не хотела тебя тревожить.

Мартель — Ничего, ничего, дорогая...

Аннета — Лучше иди обратно. Ты, вероятно, нужен отцу.

Мартель — Ах, нет! Я... провожу тебя до дому.

Аннета (протестуя) — Не надо! Вы заняты. Я не хотела тебя отрывать.

Г-жа Пастер (Жану) — Она доберется сама. С нею — кучер.

Лаборатория. Пастер, Ру и ассистенты. Пастер обращается к ассистентам.

Пастер — Все внимание!

Ассистенты поворачиваются и смотрят на Пастера. Они выглядят усталыми и удрученными.

Пастер (продолжая) — До сих пор мы были не в состоянии найти микроб, вызывающий бешенство Но наши эксперименты показали, что он существует. Теперь слушайте спокойно: как только придет ветеринар, мы... (Замолкает, заметив отсутствие Мартеля). Мартель! Где Мартель? (Остальным.) Пожалуйста, одну минуту. Мартель! Мартель! (Быстро идет к двери.)

Передняя. Аннета и мать у выходной двери. Мартель целует жену на прощанье.

Аннета — Спокойной ночи, дорогой! (Улыбается, храбрясь, открывает дверь, выходит.)

Мартель — Спокойной ночи!

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле. На фото: арт. Пауль Муни в роли Луи Пастера

Г-жа Пастер — Спокойной ночи!

Голос Пастера (за кадром, зовет издалека) — Мартель! Мартель!

Г-жа Пастер — Идет!

Мартель быстро закрывает дверь, делает движение к гостиной.

Гостиная. Пастер стоит в дверях, ведущих в лабораторию.

Пастер (раздраженно) — Где он? Чем он занимается?

Г-жа Пастер (успокаивая) — У нас была Аннета.

Пастер (немного спокойнее) — Аннета! Как она?

Г-жа Пастер — Она ничего. Уже одиннадцать часов, Луи. Как насчет ужина?

Пастер — Ах, одну минуту, дорогая... Только одну минуту!

Г-жа Пастер — Ты сказал «через минуту» три часа назад, а ведь ты еще ничего не ел.

Мартель (обращаясь к ассистентам) — Я думаю, что и мы все не откажемся от ужина.

Пастер (покорно) — Ну, ладно. Пусть прекратят работу. (Строго) Но пусть остаются в лаборатории. Мы должны начать через полчаса.

Г-жа Пастер (Мартелю) — Я пошлю туда им поесть.

Мартель кивает, идет в лабораторию. Г-жа Пастер идет в столовую.

Г-жа Пастер (зовет) — Сесиль!

Голос Сесили — Да, сударыня!

Г-жа Пастер — Ужин! (Пастер с женой идут в столовую.)

Лестница, ведущая в лабораторию. Приходит ветеринар, стучит в дверь. Он несет большую и тяжелую клетку с собакой. У него таинственный вид.

Лаборатория. Один из ассистентов слышит стук, открывает дверь.

Ассистент — Здравствуйте! Наконец-то! (Другим). Это — ветеринар! (Помогает нести клетку.)

Столовая. Пастер сидит за столом, ест. Г-жа Пастер суетится вокруг стола, прислуживая ему. Из кухни входит Сесиль, неся огромный поднос с едой. Она идет через гостиную в лабораторию.

Г-жа Пастер (подавая что-то мужу) — Луи! (Она колеблется.)

Пастер — Да?

Г-жа Пастер — У меня есть письмо для тебя. Пришло спешной почтой из Англии.

Пастер (сразу загорелся) — От доктора Листера? Покажи!

Г-жа Пастер (качая головой) — Пока не поешь, не покажу.

Пастер (протестуя) — Ах, но это очень важно, Мари.

Г-жа Пастер — Очень хорошо, я прочту его тебе. (Вынимает письмо из буфета, садится за стол, вскрывает его и начинает читать.)

Пастер ест и слушает.

Голос г-жи Пастер — «Дорогой сэр! Мои наблюдения привели меня к выводу, что вы негодяй.

Пастер (роняя вилку) — Что?!

Пастер и жена.

Г-жа Пастер (продолжает читать) — Мне сообщили о том, что вы обращаетесь со своими ассистентами, как рабовладелец, что вы покинули свою жену, что вы оскорбляете семью...

Пастер (стремительно) — Ну, брось, брось, Мари, сейчас не время шутить! (Хочет взять письмо.)

Г-жа Пастер (смеясь) — Не дам, пока не поешь! Я тебе все прочту! (Читает.) «Мой дорогой Пастер!»...

Пастер — Ну, вот это другое дело! (Лицо его светлеет, и он снова берется за вилку.)

Г-жа Пастер (читает — «...Ваша последняя работа об известных источниках инфекции замечательна до последней детали»...

Пастер (жадно смотря на письмо) — Очень умный человек! (Берет изрядную порцию еды, затем продолжает слушать.)

Г-жа Пастер — Слушай дальше! (Читает.) «...Простите мне мою откровенность, на которую меня вдохновляет наша общая любовь к науке. Я обнимаю вас. Мои товарищи по работе в Брюсселе и в Праге сообщают, что их больницы быстро освобождаются от инфекции; женщины могут рожать в них без всякого страха.

Пастер — Вот куда надо послать Аннету на роды. Эти парижские врачи...

Г-жа Пастер (прерывая) — Но это еще не все, что он пишет: «...Я, не колеблясь, называю вас самым ценным человеком, работающим на поприще науки...» (Поднимает голову, смотрит на него с гордостью.)

Глаза Пастера наполняются слезами.

Пастер — Добрый Листер! (Г-же Пастер) Вот видишь, Мари, теперь я должен работать... Работать и работать.

Г-жа Пастер — Когда-нибудь наступит наше завтра, дорогой. (Подходит к нему, обнимает и просительно шепчет) Обещай, что сегодня больше не будешь работать!

Пастер — Я должен. Но прежде давай напишем Листеру. Только несколько слов.

Г-жа Пастер сдается, придвигает к нему стул и, приготовив перо и бумагу, ждет, когда Пастер начнет диктовать.

Пастер (диктуя) — Наш жесточайший враг... микроб...

В это время раздается протяжный вой собаки. Они перестают писать. Кажется, что животное агонизирует. Вой заполняет комнату. Г-жа Пастер встает.

Кухня. Служанка роняет блюдо. Оно разбивается об пол. Служанка затыкает уши.

Столовая. Пастер. Лицо его озарено энергией и волей. Он встает.

Г-жа Пастер — Что это?

Пастер — Ничего, Мари, ничего.

Г-жа Пастер (догадываясь) — Это собака! Бешеная собака.

Общий план. Пастер выбегает из комнаты. Г-жа Пастер, сраженная ужасом, смотрит ему вслед.

Лаборатория. Ру и Мартель вытащили собаку из клетки и крепко ее держат. Ру пытается открыть ей пасть. Эти два неукротимые ассистента работают со знанием дела, не обращая внимания на опасность, которая им угрожает.

Голос Пастера — Открой ей пасть! Я хочу взять как можно больше. Теперь смелей!

Голову собаки держат Ру и Мартель. В кадре медленно появляется лицо Пастера, он держит длинную пробирку, он просовывает свою голову почти вплотную к собачьей морде, для того чтобы наполнить пробирку слюной. Пастер, Ру и Мартель. Об'ятые ужасом ассистенты смотрят на них издали.

Первый ассистент с обожанием смотрит на Пастера.

Первый ассистент — Боже правый!

Г-жа Пастер стоит в дверях. Затаив дыхание, она смотрит на происходящее. Ассистенты переглядываются. Тишина. Пастер разгибается, зажимает пробирку указательным пальцем и отходит назад, давая возможность Ру и Мартелю осторожно посадить собаку в клетку и запереть дверцу. Напряжение спало. Опасный лабораторный опыт, не имеющий прецедента в истории науки, прошел благополучно. Г-жа Пастер бросается к мужу.

Г-жа Пастер (укоризненно) — Остановись, ведь это бешенство?

Пастер (решительно) — Мари, я дал себе слово, что найду путь к излечению бешенства. Я буду заниматься этим до того момента, пока не добьюсь успеха и не освобожу мир от этой смертельной болезни.

Затемнение.

Из затемнения кричащий заголовок «Пари Журналь»:

«ПАСТЕР ОСВОБОЖДАЕТ МИР ОТ БЕШЕНСТВА. ОН ЗАЯВЛЯЕТ, ЧТО ПРИЧИНОЙ ЗАБОЛЕВАНИЯ ЯВЛЯЕТСЯ СМЕРТОНОСНЫЙ МИКРОБ».

Медицинская академия. Шарбонэ говорит речь. Номер «Пари Журналь» лежит перед ним.

Его тяжелые челюсти движутся в такт словам, а глаза — пожирают собрание.

Шарбонэ — Все происходящее имеет за собой длинную историю. Должны ли мы позволить этому сумасшедшему теоретику продолжать свою болтовню, разрушать созданную веками работу и превращать медицину в посмешище? (Стучит костяшками пальцев по журналу.) Вы все читали эту статью. Присутствует ли здесь господин Пастер?

Все вытянулись по направлению к стулу Пастера. Место Пастера пусто. Шарбонэ на кафедре для ораторов.

Шарбонэ (саркастически) — Отсутствует, как всегда. (К секретарю, сидящему около него) Был ли он своевременно извещен?

Секретарь — Да.

Шарбонэ, не жалея легких, обращается к присутствующим.

Шарбонэ — Почему Пастер отказался посетить это собрание? Причина очевидна. Он боится услышать наши доводы. (Опять его глаза пожирают аудиторию.)

Внимание Шарбонэ приковывается к группе, сидящей в стороне. Взгляд его останавливается на Россиньоле.

Шарбонэ — Имеется ли здесь кто-нибудь, желающий защищать утверждения, высказанные в этой статье, что микробы могут быть действительной причиной болезни?

Россиньоль с группой. Он встает.

Россиньоль (стоя) — Господин президент! Я видел, как Пастер вызывал бешенство у здоровых животных путем ин'екции жидкости, взятой из пасти взбесившейся собаки.

Врачи из группы Россиньоля внимательно слушают его. Некоторые перешептываются.

Шарбонэ — Видел ли это кто-нибудь еще?

Толстый и важный француз надевает очки. Вдумчивый эльзасец поглаживает короткую бородку, щурит глаза, откашливается. Еще один ученый, медик. Отрицательно качает головой.

Россиньоль (продолжая) — Я не говорю, что видел собственно зародыш. Пастер еще его не выделил. Но...

Шарбонэ (Россиньолю, прерывая его) — Конечно, не выделил и не сможет выделить, потому что его не существует. (Обращается ко всей академии.) Пастер чересчур злоупотребляет доверием публики. Не слишком ли часто он заполняет страницы газет своими теориями, похожими на галлюцинации?

Группа молодых медиков. Молодой врач вскакивает с места, прерывает Шарбонэ.

Молодой врач (кричит) — А как насчет его прививки от сибирской язвы? Это не теория, а факт. Этот факт не только сделал его академиком, но и спас наших бедных фермеров от разорения.

Его слова вызывают всплеск восторженных аплодисментов. Весь зал в волнении, слышны крики:

Голоса — Да! Он прав! Нет! Да!

Шарбонэ призывает к порядку.

Председатель (сквозь шум) — Порядок! Именем французской науки...

Шарбонэ (побагровев от ярости, ультимативно кричит) — Науки? Вы искажаете это понятие. Я здесь защищаю честь французской медицины от выходок шарлатана. Я отвергаю наличие невидимых животных, могущих причинять бешенство или другие болезни.

Доктора (неразборчиво) — Я согласен с вами... Думаю, что он абсолютно прав...

Высокий сильный человек, русский по национальности. Он встает. У него внешность властного и искреннего человека. Делает знак председателю. Председатель предоставляет ему слово.

Председатель — Доктор Заранов.

Заранов обращается к аудитории. Говорит певуче и размеренно.

Заранов — Я русский. Я приехал сюда с определенной целью. Я хочу ознакомиться с достижениями господина Пастера. Его слава дошла до моей страны. Я посвятил всю жизнь изучению бешенства, или водобоязни, как мы его называем и, господа, я бы преклонялся... я бы встал на колени перед человеком, который может указать путь к излечению.

Шарбонэ (прерывая) — Я отрицаю, что микробы могут быть причиной бешенства или других болезней.

Заранов — Доктор Шарбонэ! Что нам известно о безвредности бактерий? Откуда мы знаем, что вопреки утверждениям Пастера они не приносят смерть?

Внимание всех обращено на Заранова.

Заранов (заканчивая) — Если Пастер не хочет притти к нам, давайте пойдем к Пастеру!

Шарбонэ (в ярости от этого предложения) — Для дальнейших унижений... вас... меня... всей академии?

Заранов (с глубокой искренностью) — Сударь, унижение — это добродетель не только страдающих, но и тех, которые надеются быть исцелителями.

Зал аплодирует Заранову. Шарбонэ в тупике, вынужден согласиться, не имея возможности прибегнуть к какой-нибудь новой уловке.

Шарбонэ (с сарказмом) — Прекрасно! Идемте! Посмотрим, чему может нас выучить этот «великий» человек.

Лаборатория Пастера. День. Ру открывает боковую дверь, ведущую на улицу. На пороге стоят Шарбонэ, Заранов и группа докторов. Ру с удивлением смотрит на них.

Пастер рассматривает кусочек сухой, похожей на шнурок ткани, находящейся в пробирке. Поднимает голову, удивлен при входе посетителей.

Решительно входит Шарбонэ в сопровождении всех остальных. Посетители с детским любопытством осматривают лабораторию. Кажется, они никогда еще не видели ничего подобного. Они рассматривают клетки с собаками, с морскими свинками и т. п. Они соответственно реагируют на сильные запахи, несущиеся от клеток.

Шарбонэ (выразительно) — Счастливы, что застали вас, сударь. По воле некоторых из здесь присутствующих (указывает на группу) академия медицины сочла своим долгом почтить вас...

Пастер (не понимая) — Почтить меня?

Шарбонэ — Буду краток. (Наклоняется вперед с видом ястреба, клюющего свою добычу.) Доктор Заранов прочел в журнале ваши недавние высказывания, обещающие излечение от бешенства.

Пастер (Заранову) — Пресса много себе позволяет, доктор, как всегда, мои высказывания были сильно преувеличены.

Шарбонэ (бросая ядовитые взгляды) — Другими словами, у вас нет никаких оснований для такого заявления?

Пастер — Оснований?

Шарбонэ (кратко) — Доказательств.

Пастер смотрит на пробирку, которую он держит в руках.

Пастер — Нет, пока еще нет.

Шарбонэ (презрительно) — Я так и думал.

Пастер откладывает пробирку в сторону.

Врачи важно осматривают все эти фантастические углы и закоулки ученого царства.

Один из врачей стоит перед клеткой с морскими свинками.

Доктор — Фу! Какой запах! (Вынимает из кармана трубку и закуривает.)

Вся группа. Пастер бросает острый взгляд на врача с трубкой. Врач видит его взгляд, но делает вид, что не заметил. Секунду он сильно дымит трубкой, затем обращается к Пастеру.

Доктор (развязно) — В вашем последнем докладе академии вы заявили, что стоите на пороге огромного нового мира.

Пастер (кивая) — Да.

Доктор (саркастически) — Могу ли я узнать, переступили ли вы уже через этот порог?

Пастер (не обращая внимания на дерзость последней фразы) — Наука делает шаг вперед. Затем еще шаг. Затем, перед тем, как сделать третий, она останавливается и размышляет. Мать берет грудного ребенка, ставит его на пол и говорит: «Ходи». Ребенок делает первый шаг, затем второй. Затем нерешительно останавливается. Будет ли мать права, если скажет ему: «Ты остановился в нерешительности? Ты никогда не будешь ходить!» (Обращается непосредственно к врачу.) Уберите эту трубку, от нее смердит до самых небес!

Шарбонэ — Продолжайте вашу речь.

Пастер — Шаг за шагом я подхожу к окончательному заключению, что микробы являются причиной всех заболеваний.

Один из врачей (восклицает) — Опять, опять! Смешно!

Пастер обращается к врачам, которых нет в кадре. Он горячится все больше и больше. С полки, установленной пробирками, он хватает какой-то стеклянный сосуд и держит его перед собой, крепко зажав в кулаке.

Пастер — Если вы, господа, продолжаете быть скептиками, если до сих пор зародыши остаются для вас мифом (он говорит с громадным волнением), тогда послушайте: в моих руках я держу вирус бешенства, в количестве, достаточном, чтобы уничтожить целый город. (Шарбонэ хватается за это утверждение и хочет на нем отыграться. Он берет сосуд из рук Пастера.)

Шарбонэ — Позвольте мне... (Вынимает пробку, нюхает содержимое.)

Пастер — Будьте осторожны!

Шарбонэ — Почему?

Пастер — Достаточно мельчайшей царапины на вашей руке.

Шарбонэ (смеется, заворачивает обшлаг рукава и, бравируя, делает движение, как будто хочет отрезать руку) — Вот так?

Пастер (взволнованно, он нервен и зол) — Осторожно! Берегитесь!

Неожиданно Шарбонэ выхватывает вирус из рук Пастера, поворачивается спиной к аппарату. По его движениям можно угадать, что он делает себе прививку.

Поворачивается лицом к аппарату и яростно растирает руку (предплечье).

Пастер с испугом смотрит на Шарбонэ. От ужаса он лишился дара речи. Тот внешне абсолютно спокоен. Пастер удивленно смотрит на Шарбонэ, затем переводит взгляд на клетку с собакой. Собака в клетке. Она дрожит, лежа на полу клетки.

Пастер и Шарбонэ. Шарбонэ заметил направление взгляда Пастера и понял его значение. Обдергивает рукав, спокойно поправляет костюм. Пастер снова на него смотрит.

Шарбонэ (нагло улыбаясь) — Все, что мне нужно сейчас — это услышать от вас предсказание часа моей смерти.

Шарбонэ подходит к остальным врачам, поворачивается и гордо идет к двери. Пастер пристально смотрит ему вслед.

Газетный заголовок:

«ИЗВЕСТНЫЙ ХИРУРГ ВЫЗЫВАЕТ СМЕРТЬ
НА ПОЕДИНОК.
ВОДОБОЯЗНЬ НЕ ВЫЗЫВАЕТСЯ МИКРОБАМИ,
УТВЕРЖДАЕТ ШАРБОНЭ,
РАЗРЕЗАВ РУКУ СПЕЦИАЛЬНО ДЛЯ ТОГО,
ЧТОБЫ РАЗОБЛАЧИТЬ ТЕОРИЮ ПАСТЕРА».

Новый газетный заголовок:

«ШАРБОНЭ ЖИВ И ЗДОРОВ.
БЕСПОКОЙСТВО СМЕНЯЕТСЯ ВЕСЕЛЬЕМ. ЗНАМЕНИТЫЙ ВРАЧ ЕЖЕДНЕВНО ГУЛЯЕТ НА БУЛЬВАРЕ».

Кафэ на бульваре. Трое или четверо изящно одетых мужчин и женщин сидят за столиками, пьют аперитивы. Вдруг одна из женщин взволнованным шопотом сообщает присутствующим.

Женщина — Вот он. Видите? Вот этот мужчина!

Все смотрят в указанном ею направлении.

Шарбонэ сидит за столиком и пьет пиво. Входит Радисс, видит Шарбонэ.

Радисс (приветливо) — Здравствуйте, доктор! Как чувствуете себя сегодня?

Шарбонэ делает большой глоток пива, подымает голову. Его губы покрыты пеной. Радисс добродушно смеется. Группа за другим столиком — тоже смеются.

Радисс — Прошло уже больше месяца.

Шарбонэ, кивая головой, стирает платком пену с губ.

Радисс (продолжая) — Согласно теории Пастера вы должны быть уже в могиле.

Шарбонэ, желая удостовериться в общем внимании к нему, смотрит вокруг.

Шарбонэ (громким голосом так, чтобы его все слышали) — Чем больше во мне микробов, тем лучше я себя чувствую.

Его слова встречены смехом всех сидящих за соседними столиками. Ясно, что Пастер стал посмешищем парижан. Шарбонэ довольно улыбается.

Гостиная в доме Пастера. День. Россиньоль беседует с г-жой Пастер. Кроме них в гостиной никого нет.

Россиньоль (серьезно) — Надо что-то предпринять. Он превратил вашего мужа в посмешище. Он беспрестанно марширует по бульвару, он делает все, чтобы привлечь внимание.

Г-жа Пастер (терпеливо) — Луи не обращает внимания на насмешки. Для него важно одно — уверенность в своей правоте.

Пастер выходит из лаборатории. Он удивлен присутствием Россиньоля.

Пастер — Здравствуйте! (Жене.) Мари, ты мне не сказала, что доктор Россиньоль...

Г-жа Пастер — Он только что пришел.

Россиньоль (Пастеру, воинственно) — Скажите, что вы все-таки думаете о Шарбонэ?

Пастер — О Шарбонэ? Ах, я очень высокого о нем мнения! (Улыбается.) Он моя любимая морская свинка.

Россиньоль — Это очень милая шутка, но вы не должны позволять себя высмеивать. Работа, которую вы делаете, чересчур серьезна.

Пастер — Я не шучу. Я говорю серьезно. Все животные, которым была сделана прививка из той же пробирки, издохли. Только Шарбонэ устоял против болезни. Почему — я не знаю.

Г-жа Пастер — Ты уверен, что вы не перепутали пробирки?

Пастер — Определенно нет. У меня не было другого препарата.

Г-жа Пастер — Может быть, препарат очень долго стоял? Ты мне как-то говорил, что от времени зародыши делаются слабыми и менее вирулентными.

Пастер (мелькнула неожиданная мысль) — Подожди... (Он размышляет.) Это может быть...

Умолкает, совершенно забыв о Россиньоле, бежит обратно в лабораторию. Россиньоль следует за ним.

Лаборатория. Торопливо входит Пастер, через секунду за ним следует Россиньоль. Ру, Мартель и остальные ассистенты заняты работой.

Пастер (взволнованно) — Ру, какой давности был вирус в тот момент, когда Шарбонэ сделал себе прививку?

Ру (отрываясь от работы) — Четырнадцать дней.

Пастер — А когда мы сделали кролику последнюю прививку этого вируса?

Ру — Кажется, за неделю до этого.

Пастер — За неделю? Вы уверены?

Ру — Подождите минутку, здесь записано. (Смотрит на записи.) Точно за девять дней.

Пастер (торжествующе обращается к Россиньолю) — Вот и ответ. Очевидно, это так. Это единственно правильное об'яснение.

Россиньоль — Вы думаете, что вирус от времени стал безвредным?

Пастер (с возрастающим энтузиазмом) — Не безвредным, но слабым. Достаточно слабым для того, чтобы организм мог его побороть.

Россиньоль (пожимает плечами) — Даже если это и верно, то вам все равно это не поможет. Если человек укушен, он заражается полноценным, а не ослабленным зародышем.

Пастер — Совершенно правильно. Но предположите, что мы начнем с вируса четырнадцатидневной давности, то-есть с вируса, потерявшего смертельную силу. Предположим, что мы впрыскиваем его день за днем совершенно здоровому животному, и когда природа усилит сопротивляемость организма этого животного, мы увеличим дозы, прибавляя свежие и более сильные препараты. Мы будем это делать до тех пор, пока животное не окажется в состоянии противостоять настоящему заболеванию, то-есть такому заболеванию, которое случается в действительности, то-есть до тех пор, пока животное не станет иммунно.

Россиньоль (машет руками) — Невозможно! Это никогда не удастся. Если первая прививка не убьет его, это случится после второй или третьей.

Пастер (отрывисто) — Мартель, где препараты, которые вы приготовляли?

Мартель у скамьи. Перед ним длинный ряд пробирок. В каждой из них сухая, похожая на шнурок ткань.

Мартель — Вот здесь.

В кадр входит Пастер, наклоняется, рассматривает ряд пробирок.

Мартель — Они все датированы.

Пастер (выбирая пробирку) — Вот четырнадцатидневная. (Подходит к Ру) Сколько у нас осталось собак?

Ру — Десять.

Пастер — В хорошем ли они состоянии? Здоровы?

Ру — В отличном. Мы их не трогали.

Пастер берет со стола шприц, протягивает его Ру и передает ему пробирку, которую он держал в руках.

Пастер (решительно) — Дайте им порцию водобоязни.

Ру и Россиньоль смотрят на Пастера со смешанным чувством удивления и ужаса.

Рука Пастера пишет на графике:

«ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ДЕНЬ, ПОСЛЕДНЯЯ ИНЪЕКЦИЯ: РЕЗУЛЬТАТ: ДЕСЯТЬ ИЗ ДЕСЯТИ СЛУЧАЕВ УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО».

Лаборатория. Пастер нагнулся над столом, пишет. Открывается дверь, расположенная сзади. Со двора входит Ру, он несет три или четыре пустые миски — он только что закончил кормление собак.

Пастер (окликает Ру) — Не закрывайте дверь.

Пастер выходит на середину комнаты и свистит.

Пастер — Сюда, Гоит! Сюда, иди сюда! Мальчик, сюда. Сюда, Жак! Ну, вот вы и пришли. Ну, сейчас, сейчас... каждый получит свою порцию. Ну, вот так! Стойте!

Три или четыре собаки вбегают в комнату.

Пастер гладит собак, они скачут вокруг него и лижут ему руки.

В кадр входит сияющий Мартель.

Мартель — Если бы не Шарбонэ, мы никогда бы не могли додуматься до такого способа лечения.

Пастер (смеясь) — Бедный Шарбонэ! Он и не знает, что был моей любимой морской свинкой.

Пастер и Мартель смеются.

Пастер (гордо) — Подождите, пусть академия узнает об этом!

Мартель — Надеюсь присутствовать, когда вы будете докладывать.

Г-жа Пастер открывает дверь, ведущую в гостиную, и заглядывает.

Г-жа Пастер — Луи!

Пастер (оборачиваясь) — Тебе что-нибудь нужно, Мари?

Г-жа Пастер — Пожалуйста, выйди сюда. Тут один доктор хочет тебя видеть.

Г-жа Пастер уходит, закрывая за собой дверь. Пастер смотрит на Мартеля.

Пастер (озадачен) — Доктор? (Идет к двери.)

Мартель (решительно) — Я лучше тоже пойду. (Следует за ним.)

Гостиная. Входят Пастер и Мартель. Плохо одетый, но величавый по внешности пожилой врач стоит в ожидании Пастера. Его зовут Пфейфер. Говорит с легким немецким акцентом.

Д-р Пфейфер — Господин Пастер?

Пастер кивает.

Д-р Пфейфер — Я доктор Пфейфер. Прошу извинить, что пришел без предупреждения. Но мы приехали прямо из Эльзаса.

Пастер — Мы? (Осматривает пустую комнату, он удивлен. Слышно, как открывается и закрывается входная дверь.)

Д-р Пфейфер (извиняясь) — Я прошу прощения. А вот и они!

Пфейфер смотрит по направлению прихожей. Пастер и Мартель повторяют это движение. Входит г-жа Пастер в сопровождении г-жи Мейстер и Жозефа Мейстер, ее девятилетнего сына. Г-жа Мейстер типичная провинциалка. Это сильная и здоровая на вид женщина. Она глубоко обеспокоена судьбой своего ребенка. Маленький мальчик с широкооткрытыми глазами цепляется за ее руку: он очень испуган.

Д-р Пфейфер (представляя их) — Сударь, это госпожа Мейстер. Я лечу ее сына.

Пастер и д-р Пфейфер. Подходит г-жа Мейстер, подталкивая мальчика вперед.

Г-жа Мейстер (глядит умоляюще) — Мой малыш, мой маленький Жозеф... (Запинается, смотрит на мальчика и пытается подавить рыдания.)

Д-р Пфейфер — Мальчик укушен. Я делал все, что мог, но это очень немного. Если он заболеет водобоязнью...

Г-жа Мейстер (прерывая его, она говорит Пастеру) — Вы можете ему помочь! Нам сказали, что вы можете!

Пастер смотрит на Пфейфера, потом на мальчика.

Г-жа Пастер и Мартель стоят несколько в стороне и внимательно смотрят на Пастера. Пастер садится против Жозефа. Берет его за руку.

Пастер (нежно) — Дай мне руку, малыш! Не бойся!

Жозеф повинуется. Пастер притягивает мальчика к себе.

Пастер (Пфейферу) — Когда это случилось?

Пфейфер — Одиннадцать дней назад.

Д-р Пфейфер заворачивает рукав мальчика, показывая забинтованную руку.

Пастер (к Пфейферу) — Вы прижигали раны?

Голос д-ра Пфейфера (за кадром) — Да, но не сразу после укуса, прошло около двадцати четырех часов.

Пастер очень серьезен. Мальчик заметил это.

Жозеф (губы его дрожат) — Значит я умру?

Сейчас же Пастер меняет выражение лица. Он не может перенести жалобного взгляда ребенка. Гладит его руку.

Пастер (ободряюще) — Конечно, нет. Маленькие мальчики не умирают. Им надо еще очень долго жить.

Г-жа Мейстер (рыдая) — Я знаю, что он не выживет. Я знаю! В прошлом году это случилось с ребенком наших соседей, а теперь...

Пастер (резко ее обрывает) — Успокойтесь! Какое все это имеет отношение к вашему сыну?

Г-жа Мейстер не в силах овладеть собой. Она падает на колени перед Пастером.

Г-жа Мейстер (истерически) — Ах, спасите его, спасите его.

На мальчика тяжело действует ужас матери. Он разражается рыданьями. Пастер быстро встает, все еще держа руку мальчика.

Пастер — Мари, уложи его в постель! Смотри, чтобы ему было тепло.

Г-жа Пастер берет мальчика за руку.

Г-жа Пастер (нежно) — Ну, ну, не бойся! Мы сейчас с тобой отправимся наверх, пойдешь? Ты, наверное, устал от путешествия?

Жозеф (плача, оглядывается) — Мама, можно?

Г-жа Мейстер поднялась с колен. Она кивает головой, идет к мальчику, который благодарно смотрит на г-жу Пастер, она отвечает ему доброй улыбкой.

Г-жа Пастер (ведя мальчика к передней) — Завтра ты будешь себя чувствовать на много лучше.

Г-жа Мейстер (идя за ними) — Как мне вас благодарить!

Женщины уходят с мальчиком.

Д-р Пфейфер (обращаясь к Пастеру) — Можете ли вы что-нибудь предпринять?

Пастер — Я не знаю. Я только экспериментирую. Я надеюсь, но... (Пожимает плечами и начинает ходить взад и вперед.)

Мартель (Пфейферу) — Вы уверены в том, что собака была бешеной?

Пфейфер — Никаких сомнений, я сам делал исследование.

Мартель смотрит на Пастера, продолжающего медленно ходить по комнате. Он погружен в глубокое раздумье.

Спальня. Пфейфер и Россиньоль наклонились над спокойно лежащим в постели Жозефом. Пастер, как и в предыдущей сцене, медленно ходит по комнате.

Пастер (размышляя) — Первые симптомы появляются не раньше, чем через две недели. У нас есть время попытаться его иммунизировать.

Пфейфер — Сударь, я умоляю вас...

Пастер (резко останавливается, смотрит на Пфейфера) — Поймите меня правильно. Мой способ лечения спас собак, десять собак, но я не имею ни малейшего представления, как подействует это лечение на человека. Если я потерплю неудачу, это значит — тюрьма, может быть гильотина.

Пфейфер (печально) — Так как смерть — единственная альтернатива для мальчика, я бы предложил принять любые меры. Как поступили бы вы, доктор Россиньоль?

Россиньоль (к Пфейферу) — Сожалею, но не могу с вами согласиться. Достижения Пастера приводят меня в восторг. Но когда дело идет о человеческой жизни, я побоялся бы поступить вопреки указаниям медицинской науки.

Пфейфер (прерывает и повышает голос) — Значит, надо обречь пациента на смерть?

Россиньоль (передергивая плечами) — Мы делаем, что можем. Мы применяем болеутоляющие лекарства.

Пфейфер (кричит) — Зарегистрирован ли хоть один случай излечения?

Россиньоль (спокойно и терпеливо) — Я не спорю. Я только указываю, что есть общепринятые способы лечения. С профессиональной точки зрения всегда опасно переходить на новый курс. А для господина Пастера это опасно вдвойне, потому что он не врач и не может рассчитывать на поддержку представителей медицинской профессии. Заботясь о нем, я очень советую избежать нововведений (смотрит на Пастера, который нервно ходит по комнате, не обращая внимания на слова Россиньоля, Россиньоль собирается уходить).

Россиньоль — До свидания, господа! (Уходит.)

Пфейфер (в отчаянии говорит Пастеру) — Вы не согласны с ним, правда?

Пастер останавливается, смотрит на Пфейфера и продолжает ходить. Пфейфер берет пальто и шляпу и останавливается у двери.

Пфейфер — Если вы измените свое решение, прошу вас, не задумываясь зовите меня.

Пфейфер выходит. Пастер минуту продолжает ходить, затем идет к постели, садится около ребенка, берет его руку, держит ее в своей и напряженно всматривается в лицо мальчика.

Та же комната. Почти темно. Свет не горит. У постели видна темная фигура Пастера, освещенная лунным светом, пробивающимся сквозь окно. Мальчик слегка стонет, как будто он видит страшный сон. Вдруг он вскрикивает от страха. Спина Пастера выпрямляется, он сжимает руки. Лихорадочно оглядывается вокруг, как будто ищет что-то. Сжимает голову руками. Напряжение слишком велико, он медленно встает.

Передняя. Свет не горит. Пастер спокойно и бесшумно спускается с лестницы. Проходит гостиную, открывает дверь в лабораторию. Там полная темнота. Пастер чиркает спичку, зажигает свечу, затем идет к рабочему столу. Свеча отбрасывает на стену причудливые призрачные тени. Пастер ставит свечу, зажигает маленькую бунзеновскую горелку и ставит ее под грубо сделанный стерилизатор.

Стерилизатор. В кадр входит рука Пастера и поднимает крышку. Идет пар. Щипцами он достает оттуда шприц и кладет его на стерильную марлю. Затем он достает одну из знакомых нам пробирок. Его рука заметно дрожит во время работы. Через минуту он готов. Свободной рукой он гасит бунзеновскую горелку, берет свечу. Опять идет к двери со шприцем в руках. Ставит свечу на полку, открывает дверь и затем задувает свечу. Сцена снова погружается в полный мрак.

Пастер быстро проходит через гостиную и выходит в переднюю. Он поднимается по лестнице.

Спальня, лунный свет. Входит Пастер. Подходит к кровати, садится, наклоняется над спящим мальчиком — спиной к аппарату, так что не видно, что он делает.

Пастер выпрямляется и кладет пустой шприц на ночной столик. Вдруг он начинает смотреть на стену перед собой. Появляется причудливая тень. Стена, примыкающая к кровати, становится все светлей, тень делается все темней и темней, приобретая, наконец, смутные очертания женской фигуры в чепце. Лицо Пастера на высшей стадии напряжения.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле

Голос г-жи Пастер (за кадром, беспокойно) — Луи!

Пастер оборачивается. В чепце и ночной рубашке стоит на пороге г-жа Пастер. В руках она держит свечу. Она озабочена и напугана.

Г-жа Пастер — Луи, ты не... (Умолкает, увидев на столе шприц. Она в ужасе.) Тебя посадят в тюрьму! Тебя посадят в тюрьму!

Голос Пастера (за кадром) — Шш-шш...

Пастер (шопотом) — Не разговаривай, он спит...

Гостиная в доме Пастера. День.

Г-жа Пастер пишет у своего столика. Входит Мартель — он идет из лаборатории. У него озабоченный вид.

Г-жа Пастер (взглянув на него) — Доброе утро, Жан! Что нового у Аннеты? Кажется, уже скоро наступит ее время.

Мартель (понижая голос) — Вот поэтому я к вам и пришел. Заболел врач, на которого я рассчитывал.

Г-жа Пастер — Ле Клерк? (Мартель кивает.) Но можно найти другого.

Мартель — Что касается антисептики, то очень трудно найти такого, кому можно было бы верить.

Г-жа Пастер (кладет ручку) — Надо подумать. (Соображает.) Пожалуй...

Слышны шаги на лестнице в передней.

Мартель (делает ей знак молчать) — Он идет.

Из передней входит Пастер. Он невыразимо устал. Страшное беспокойство написано на его лице.

Мартель (Пастеру) — Разве Ру нет наверху? Я послал его.

Пастер (кивая) Мальчик заболел от третьей ин'екции. У него лихорадка.

Мартель — Что вы собираетесь делать?

Пастер — Делать? Сделать четвертую, пятую, шестую ин'екцию, если он еще будет в живых! (Умолкает, затем продолжает) Закончил ли ты тот опыт?

Мартель — Не совсем.

Пастер — Почему? Что мешает?

Мартель — Флори разбил одну из склянок.

Пастер — Идиот, неуклюжий дурак! Мне нужен этот опыт! Слышишь? Делай его сам! И никого не подпускай.

Мартель (кивая) — Хорошо.

Мартель уходит в лабораторию, Пастер оглядывается, измученный и нервный. Он не знает, что делать с собой. Г-жа Пастер встает и кладет руку ему на плечо.

Г-жа Пастер — Вот уже двое суток, как ты не сомкнул глаз.

Пастер — Потом будет много времени для сна.

Г-жа Пастер — Вся беда в том, что этого не будет, у тебя никогда не будет времени.

Пастер смотрит на нее. В его глазах появляется жалобное выражение. Он нуждается в поддержке и ласке. Он нежно обнимает жену.

Пастер — Мари, всю жизнь я был счастлив, я был счастливее, чем того заслуживал. Но если сейчас меня постигнет неудача... (Его голос прерывается.)

Г-жа Пастер (нежно, с сияющим лицом) — У тебя не будет неудачи. Он выздоровеет. А когда поправится, мы уедем. Мы будем долго отдыхать.

Пастер — И Ру, и Мартель, и все остальные. Они нуждаются в отдыхе больше, чем мы. Как прекрасно они работали, как терпеливо! Я никогда не сумею сказать, как я благодарен.

Г-жа Пастер — А почему ты им не скажешь?

Пастер — Я скажу, я скажу...

Г-жа Пастер нежно улыбается. Подходит к нему и целует его застенчиво, как школьница.

Пастер (с неожиданным взрывом нежности) — А ты, Мари!... Тебе я благодарен больше всех! Чем я заслужил такую преданность?!

Г-жа Пастер — Помнишь, что ты мне сказал, когда делал предложение? (Пастер молчит. Она мягко продолжает). Ты сказал: «Во мне нет ничего, что может привлечь воображение молодой девушки, но тем, кто знал меня очень хорошо, я в конце концов начинал нравиться».

Пастер — Неужели я был настолько тщеславен?

Г-жа Пастер (с робкой, еле заметной улыбкой) — Ты хорошо знал, что говоришь. Ты смотрелся в зеркало, когда говорил.

Лицо Пастера светлеет, воспоминания вызывают улыбку. Несомненно, много лет прошло с тех пор, как в последний раз у них был такой же момент интимности. Очарование грубо нарушают звуки голосов, доносящихся с улицы. Слышны крики: «Пастер! Пастер!»

Одновремено раздается дребезжание звонка у входной двери. Пастер снова обеспокоен. Смотрит в переднюю. С другой точки. На переднем плане — г-жа Пастер и Пастер идут в переднюю. Появляется Сесиль, открывает входную дверь, впускает Заранова. Заранов еле дышит и очень обеспокоен. Видит Пастера и бежит вперед, не дожидаясь приглашения.

Заранов (г-же Пастер) — Тысяча извинений, что врываюсь, сударыня. (Останавливается, чтобы перевести дыхание. Крики с улицы настолько громки, что он не может продолжать. Тогда он идет к окну.) Посмотрите...

Показывает на улицу. Пастер и г-жа Пастер подходят к окну, смотрят.

Улица. Дождь. Толпа парижан собралась вокруг группы русских крестьян, укушенных бешеными волками. Они выкрикивают единственно известное им на французском языке слово: «Пастер! Пастер!».

Заранов (задыхаясь от волнения) — Эти крестьяне — жертвы нападения бешеных волков. Односельчане послали их к вам.

Г-жа Пастер (сдерживая волнение) — Как, так быстро?

Заранов (г-же Пастер) — Сударыня, об открытии, сделанном вашим мужем, говорит весь континент.

Г-жа Пастер (протестуя) — Но это еще не доказано!

Заранов — Они приехали сюда, чтобы предложить себя как материал для исследования.

Г-жа Пастер взглядывает на Пастера, который смотрит в окно, не вслушиваясь в их беседу.

Заранов (говорит с энтузиазмом Пастеру) — Прекрасная, несравненная возможность!

Пастер — Погубить... убить...

Г-жа Пастер — Отойди, Луи, не надо, чтобы они видели тебя. (Наглухо спускает тяжелые портьеры.)

Крики усиливаются, Пастер отходит, за ним следует Заранов.

Пастер — Я только ученый, Заранов! Я не маг. Мой способ лечения предназначался для собак. Вакцинируйте собак — и болезнь исчезнет.

Заранов (умоляет в отчаянии) — Но ведь это люди! Конечно, вы не откажете!

Пастер (резко останавливается, смотрит на него) — Отвезите их в больницу. Изолируйте их. Проследите, чтобы мне был прислан подробный отчет о каждом случае.

Заранов (хватает его руку) — Благодарю вас, сударь, благодарю вас! (Обращается к г-же Пастер) До свидания, сударыня, тысяча извинений! (К Пастеру) Триумф! Подумайте, какой триумф! (Уходит так же быстро, как и пришел. Хлопает входная дверь.)

Голос Заранова (за кадром, как бы обращаясь к толпе) — В Монпарнасскую больницу!

Поднимается большой шум. Затем быстро все стихает. Пастер и г-жа Пастер, оставшись одни, в полной тишине смотрят друг на друга. Из передней выходит Ру. Он несет на подносе шприц и кусок ваты.

Пастер (к Ру) — Ну, как он?

Ру (деловито) — Попрежнему. Очередная ин'екция сделана. Всего четыре.

Ру идет дальше к двери лаборатории. Пастер на минуту задумывается, затем зовет его.

Пастер — Ру!

Ру останавливается, вопросительно смотрит. Пастер подходит к нему.

Пастер (спокойно) — Скажите всем, что при любых обстоятельствах они не должны покидать лабораторию. Ясно? (Ру кивает.) В любой момент они могут мне понадобиться.

Г-жа Пастер. Сесиль появляется в передней. Сесиль совсем уже было собралась что-то сказать, как вдруг замечает Пастера. Идет к г-же Пастер и что-то шепчет ей на ухо.

Г-жа Пастер и Сесиль.

Г-жа Пастер (озадаченно) — Когда?

Сесиль — Сию минуту. Кучер в кухне.

Г-жа Пастер — Луи!

Ру только что вышел из комнаты. Пастер закрывает за ним дверь в лабораторию, поворачивается на голос жены. Она спешит к нему.

Г-жа Пастер — Насчет Аннеты. Доктор, который должен был принимать у нее, заболел.

Пастер и г-жа Пастер.

Пастер — Ле Клерк болен?

Г-жа Пастер — Позови Жана!

Пастер (хватает ее за плечо, строго говорит) — Ни слова Жану! Я запрещаю! Жан останется здесь.

Г-жа Пастер (в ужасе) — Луи, он ее муж!

Пастер (угрюмо) — Работа, которую он делает, должна быть закончена.

Пастер отстраняет жену и быстро уходит.

Под'езд скромного дома. Пастер разговаривает со служанкой. Идет дождь. В руках у Пастера открытый зонтик.

Служанка — Доктор Бидаль ушел к больному. Он вернется только к ужину.

Пастер — Благодарю вас! (Уходит.)

Богатый под'езд. Пастер обращается к служителю в ливрее.

Служитель — Очень сожалею, сударь, но доктор уехал на месяц. Он отдыхает на Ривьере.

Пастер (бормочет) — На Ривьере? Прекрасно... (Уходит.)

Служитель — Что-нибудь передать?

Пастер — Нет, благодарю вас!

Пастер отходит от под'езда особняка. Его ждет коляска. Он в нерешительности, на лице — отчаяние. Колеблется, не знает, что сказать кучеру. В это время мимо проезжает коляска. Пастер узнает человека, сидящего в ней, и кричит.

Пастер — Шарбонэ, остановитесь! Мне надо с вами поговорить.

Коляска останавливается на середине улицы. Из нее выглядывает Шарбонэ. Пастер быстро идет к нему.

Пастер — Я нуждаюсь в помощи. У моей дочери начались роды.

Шарбонэ (почти безразлично) — Превосходно, но причем тут я?

Одну секунду Пастер смотрит на него, затем яростно открывает дверцу, усаживает Шарбонэ и садится рядом с ним.

Пастер (наклоняясь к кучеру) — Улица Сен-Пер, двадцать три! (Захлопывает дверцу. Коляска от'езжает.)

Скромная гостиная в доме Аннеты. Г-жа Пастер что-то делает у маленького стола в центре комнаты. Стол покрыт чистым полотенцем, на полотенце аккуратно разложены небольшие склянки, бунзеновская горелка, стерильные бинты и пр. Все это г-жа Пастер привезла с собой, аккуратно разложила на столе. Две-три служанки стоят с глупым видом и смотрят на нее. Сесиль выходит из кухни, неся умывальный таз.

Г-жа Пастер (беря у Сесиль таз) — Ты его почистила?

Сесиль — Да, сударыня.

Г-жа Пастер ставит таз на стол. Сесиль поднимает с пола большой стеклянный кувшин и собирается налить из него воду в таз. Г-жа Пастер, отстраняя ее.

Г-жа Пастер — Нет, подожди наливать. Подожди доктора.

Сесиль ставит кувшин на место.

Служанка (из наблюдающих за происходящим) — Скорей бы он приходил!

Улица перед домом. Под'езжает коляска Шарбонэ и останавливается. Из нее выскакивает Пастер, бежит к двери, дергает звонок. Шарбонэ не спеша идет за ним, неся свою сумку с инструментами. Одна из служанок открывает дверь.

Гостиная. Г-жа Пастер и входящие Шарбонэ и ее муж. Она удивлена, увидев Шарбонэ. Задыхается от волнения.

Пастер (спокойно) — Как она? Все в порядке?

Г-жа Пастер кивает головой.

Пастер (знакомя их) — Это моя жена, доктор. Шарбонэ. Она будет вам помогать. Можете не беспокоиться.

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле. На фото слева: арт. Пауль Муни в роли Луи Пастера

Шарбонэ (кланяясь) — Я польщен, сударыня.

Г-жа Пастер (мужу, едва слышно) — Я пойду к Аннете. (Поворачивается и быстро уходит.)

Пастер (обращаясь к Сесили) — Вскипяти большой чугун воды и убери отсюда всех этих людей.

Служанки испуганно пятятся. Сесиль их выпроваживает и уходит вместе с ними. Пастер оборачивается и наблюдает за Шарбонэ, который открыл свою сумку и выкладывает на стол инструменты. Один из инструментов падает на пол. Взгляд Пастера следит за его падением. Инструмент на полу. Шарбонэ поднимает инструмент. Пастер смотрит, как Шарбонэ небрежно вытирает инструмент рукавом.

Пастер (беспокойно) — Вы будете пользоваться инструментами, прокипятив их?

Шарбонэ — Обязательно буду пользоваться, не прокипятив их.

Пастер (с ударением) — А я говорю нет!

Шарбонэ (спокойно) — Мой дорогой Пастер! Я оказываю вам профессиональное одолжение...

Пастер (прерывает его, схватив за руку, умоляюще) — Тогда, пожалуйста, делайте все по-моему.

Умоляюще смотрит на Шарбонэ. Шарбонэ встречается с его взглядом и понимает, что, наконец, преимущество на его стороне. Неожиданно ему приходит какая-то мысль. Не отвечая Пастеру, он идет к письменному столу, садится и начинает что-то быстро писать. Пастер наблюдает за ним.

Пастер в отчаянии от задержки смотрит на Шарбонэ. Шарбонэ читает написанное, встает, отдает бумагу Пастеру.

Шарбонэ — Если вы это подпишете, я буду следовать вашим указаниям.

Удивленный Пастер берет бумагу. Читает. Глаза его сужаются.

Текст бумаги, написанной Шарбонэ:

«НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЮ, ЧТО МОИ ИССЛЕДОВАНИЯ О ПРИЧИНАХ ЗАБОЛЕВАНИЯ ВОДОБОЯЗНЬЮ ОКАЗАЛИСЬ БЕСПЛОДНЫМИ И НЕ ПРЕДСТАВЛЯЮЩИМИ НИКАКОЙ ЦЕННОСТИ».

Пастер кончает читать. Гневно и униженно он смотрит на Шарбонэ. Шарбонэ улыбается, берет гусиное перо и передает его Пастеру. Пастер понимает, что он проиграл. Хватает перо, бросает бумагу на письменный стол и подписывает ее. Шарбонэ сыплет песок на подпись, берет бумагу и осторожно сдувает с нее песок.

Шарбонэ (с мучительной медлительностью) — Благодарю вас, сударь. Если я проживу еще два месяца, не заболев водобоязнью, я буду считать себя вправе опубликовать эту записку в ведущих научных журналах Европы.

Пастер (свирепо) — За дело! Снимайте пальто! (Хватает Шарбонэ за пальто и хочет стащить его с него). Ну, засучите рукава!

Шарбонэ повинуется. Пастер бросает пальто на стул, быстро идет к тазу и наполняет его водой, наливает в таз несколько капель жидкости из пузырька, стоящего на столе. Шарбонэ с засученными рукавами подходит к столу. Пастер указывает на кусок мыла. Шарбонэ берет кусок мыла.

Пастер — Мойте руки до локтей.

Шарбонэ, колеблясь, смотрит на таз.

Пастер — Не бойтесь, я прибавил только несколько капель хлора. Подождите, мойте руки щеткой!

Он протягивает Шарбонэ щетку, лежащую на столе. Шарбонэ хмурится, тем не менее берет щетку и начинает мыть руки. Пастер взглядом ищет сумку с инструментами, хватает ее со стула и бежит в кухню.

Кухня. Сесиль следит за горшком воды, кипящим на печке. Лихорадочно входит Пастер, открывает сумку, вынимает инструменты и бросает их в воду.

Пастер (Сесили) — Пусть кипят! (Берет пустую сумку, запирает ее и идет к двери.)

Гостиная. Входит Пастер, бросает сумку на стул и поворачивается к Шарбонэ. Шарбонэ протягивает Пастеру для осмотра свои влажные руки.

Шарбонэ (его все это забавляет) — Так вас это устраивает?

Пастер — Около вас лежит чистое полотенце.

Шарбонэ добродушно берет полотенце, начинает вытирать руки с видом взрослого, забавляющего маленького мальчика. Пастер идет к двери в спальню. Стучит, слегка открывает, заглядывает внутрь и снова закрывает. Поворачивается к Шарбонэ.

Пастер — Моя дочь ждет вас.

Шарбонэ бросает полотенце, ищет сумку, поднимает ее.

Пастер (в неистовстве) — Не трогайте ее!

Шарбонэ (озадачен) — Что?

Пастер — Руки! Ваши руки! Теперь вы все испортили! Надо снова мыть!

Шарбонэ (раздраженно) — Постойте, не делайте из меня дурака! Этими руками я принял сотни детей.

Пастер (угрюмо) — Делайте то, что я говорю!

Шарбонэ снова идет к тазу, бешено полощет в воде руки, берет свежее полотенце и вытирает их.

Пастеру — Поднимите руки, выше! Можете прикасаться только к пациентке.

Шарбонэ (удивлен, но руки поднял) — Как насчет моих инструментов?

Пастер — Их вам принесут.

Он открывает дверь в спальню и впускает Шарбонэ внутрь. Закрывает за ним дверь. Пастер один. Осматривается. Никаких дел больше нет. Идет медленно к стулу. Обессиленный, опускается на него.

Та же комната. Сумерки. В комнате быстро темнеет. Пастер уснул на стуле. Одна рука свесилась на пол. Кажется, что он в бессознательном состоянии. Открывается дверь, ведущая в спальню. Показывается измученная, но счастливая г-жа Пастер.

Г-жа Пастер — Луи, у нас внучек! (Умолкает, сияя от счастья.) Слышишь? Внучек! (Улыбка исчезает с лица в тот момент, когда она всматривается. Постепенно тревожное выражение появляется на ее лице.) Доктор Шарбонэ, идите скорее. Мой муж заболел!

Спящий на стуле Пастер. Г-жа Пастер подбегает к нему.

Г-жа Пастер (нежно трясет его) — Луи, Луи...

В кадр входит д-р Шарбонэ. Поднимает безжизненную руку Пастера, считает пульс, щупает виски.

Шарбонэ (спокойно) — У него удар.

Затемнение.

Пастер в постели. Глаза его закрыты. Около него сидит г-жа Пастер. Она постарела и очень измучена. Видно, она давно дежурит у больного. Она нежно гладит лоб мужа. Неожиданно начинают дрожать веки Пастера. Она останавливается, торопливо убирает руку, смотрит на него. Он открывает глаза, вначале ничего не понимает, затем к нему медленно возвращается сознание. Лицо г-жи Пастер загорается счастьем.

Пастер (слабым, надломленным голосом) — Я... у меня... парализована левая сторона.

Г-жа Пастер (мягко его убеждает) — Только слегка, это не серьезно.

Пастер (повторяет за ней) — Не серьезно?

Г-жа Пастер — Ты невероятно устал.

Пауза. Пастер беспокойно смотрит на жену. Она храбро улыбается. Его выражение меняется, черты лица разглаживаются.

Пастер — Мари, я не боюсь смерти, совсем не боюсь.

Спазма сжимает горло г-жи Пастер. Она не в силах говорить. Она ласково берет его руку. Его глаза увлажняются. Слышен звук открывшейся двери. Оба виновато смотрят.

Входит Ру, стараясь не шуметь. Успокаивается, видя, что Пастер пришел в сознание, улыбается, идет к постели.

Ру (бодро) — Вам лучше?

Вид Ру неожиданно напомнил Пастеру обо всем происшедшем.

Пастер — Что с мальчиком Мейстер?

Ру (улыбаясь) — Чувствует себя прекрасно.

Пастер — Благодарю бога, благодарю бога! (Умолкает, затем неожиданно вспоминает) А русские? Помогли ли вы им?

Ру — Больница не разрешила применить наш способ лечения без разрешения академии. Разрешение

было получено только сегодня утром, но уже поздно. Вчера умерло трое. Это ужасно!

Пастер (пытаясь вскочить с кровати) — Пустите меня. Я должен итти.

Г-жа Пастер (удерживая его) — Не надо, Луи!

Пастер — Сколько еще осталось в живых?

Ру — Девятнадцать, но это бесполезно, бесцельно.

Лицо Пастера. Он вызывающе смотрит. На его лице вновь появляются черты суровой решительности.

Пастер — Если в наших силах спасти хотя бы одного человека, это надо сделать! Помогите мне кто-нибудь! Оденьте меня! (Пытается встать с постели.)

Коридор в больнице. Автоматически раскрывающиеся двери. Входят три сестры милосердия, они несут груды полотенец, бинтов и т. д. Молодой интерн высовывает голову из двери. Он кого-то ищет. В кадр входит второй интерн. Первый интерн подзывает его. Второй интерн, останавливаясь.

Второй интерн — Что происходит?

Первый (взволнованным шопотом) — Пастер сам будет лечить крестьян.

Второй (очень оживился) — Правда?

Первый прячет голову. Дверь закрывается. Второй интерн идет за ним в ту же дверь. Входят Ру и Мартель, неся сосуды с сывороткой, бутыли с антисептическими растворами и т. п. За ними следуют: Россиньоль, Заранов, Пфейфер и др. Все пятеро очень серьезны. Мартель и Ру выходят через двери. Остальные три доктора останавливаются и оглядываются в тот момент, когда в кадре появляется Пастер в кресле для инвалидов. Кресло везет служитель. На коленях у Пастера груда историй болезней, которые он, не отрываясь, внимательно изучает. Его мозг работает так же остро, как и прежде. Заранов и Россиньоль придерживают двери, пропуская кресло Пастера. Три доктора выходят вслед за ним. Створки дверей после их ухода еще некоторое время остаются в движении, затем останавливаются.

Ряд пробирок. В каждой пробирке плавает, похожая на шнурок, культура возбудителя бешенства.

Голос Мартеля (за кадром) — Пациент номер один — первая ин'екция.

Голос Пастера (за кадром) — Четырнадцатидневный вирус.

Рука входит в кадр и берет указанную Пастером пробирку.

Лицо Пастера, изучающего историю болезни.

Голос Мартеля (за кадром) — Пациент номер семь. Четвертый день.

Пастер (поднимая голову) — Есть изменения?

Голос Мартеля — Сегодня утром — никаких

Пастер (поворачивая голову) — Продолжать лечение. Одиннадцатый.

Голос Ру — Одиннадцатидневный вирус.

Голос Мартеля — Пациент номер восемь...

Большой коридор. Разговаривают две сестры милосердия.

Первая — Ну, как они себя чувствуют?

Вторая — Хорошо.

Лица трех мужчин, сидящих на бульваре.

Первый — А крестьяне! Вы слышали?

Второй — Удивительно!

Третий — Невероятно!

Шарбонэ и Россиньоль.

Шарбонэ — Какие результаты?

Россиньоль — Почему бы вам самому не убедиться? Завтра Пастер в последний раз посетит больницу. (Он улыбается.)

Больничная палата. Пастер, с помощью Ру, Мартеля и Россиньоля медленно проходит в сопровождении нескольких больничных служащих. Пастер очень постарел после болезни. Опираясь на палку и прихрамывая, он идет между двумя рядами постелей, на которых лежат выздоравливающие крестьяне. Крестьяне радостно приветствуют его, благодарят на русском языке. Шарбонэ стоит в конце прохода, подходит Пастер и вся его группа. Неожиданно для себя Пастер оказывается лицом к лицу с Шарбонэ.

Пастер (к Шарбонэ, который смотрит на него) — Я не поблагодарил вас за помощь, оказанную при рождении моего внука. (Голос Пастера удивительно тонок и слаб. На Шарбонэ произвела впечатление перемена, происшедшая с Пастером.)

Шарбонэ — Сударь, вы были больны? Очень сожалею. Возможно, эта записка ускорит ваше выздоровление (протягивает Пастеру бумажку, которую он заставил его насильно подписать. Пастер качает головой, отказываясь ее принять.)

Пастер (с легкой усмешкой, зная, что ему больше нечего бояться). — Уговор дороже денег.

Шарбонэ разрывает бумажку в клочки, засучивает рукав и вытягивает голую руку.

Шарбонэ — Прошу впрыснуть мне вакцину Пастера против водобоязни.

Гостиная в доме Пастера. День.

Д-р Пфейфер (Пастеру) — Г-жа Мейстер хочет поблагодарить вас перед от'ездом.

Г-жа Мейстер (Пастеру, плача от радости) — Сударь, я... думаю, что вы человек, которого будут вечно помнить.

Входит г-жа Пастер с маленьким Жозефом. Жозеф одет по-дорожному.

Жозеф (кричит) — Мама, мама! (бежит к ней). Жозеф обнимает мать. Затем поворачивается к Пастеру. Пастер сидит на кончике стула и притягивает к себе мальчика.

Пастер — Ты умеешь писать?

Жозеф — Да.

Пастер — Ты будешь мне писать?

Жозеф — Конечно! Обязательно!

Пастер — Ну, так пиши мне каждый месяц, будешь? (Мальчик кивает.) Не забудь! Я буду ждать твоих писем. (Мальчик крепко обнимает его на прощанье.)

Г-жа Мейстер берет мальчика за руку, ведет его по направлению к передней, их провожает д-р Пфейфер и г-жа Пастер. Пастер, сидя, провожает их взглядом, прислушивается, слышит, как прощается с ними жена. Открылась и закрылась входная дверь. Тишина. Пастер со вздохом откидывается на спинку стула. Он утомлен. Входит г-жа Пастер, видит, что муж утомлен, украдкой улыбается, затем, как будто ей только сейчас пришла в голову эта мысль, говорит небрежно:

Кадр из фильма «Повесть о Луи Пастере». Режиссер Уилльям Дитерле

Г-жа Пастер — Кстати, Луи, доктор Ру только что сказал мне, что какой-то иностранный ученый читает лекцию в Сорбонне. Он заявляет, что опровергнул всю твою теорию о микробах.

Пастер (вставая) — Что? Кто он? Как его имя?

Г-жа Пастер (невинно) — Я не знаю.

Пастер хватает палку и энергично встает.

Пастер — Вызови коляску. Мы должны ехать во что бы то ни стало.

Коридор, окружающий амфитеатр Сорбонны. Прибыла чета Пастеров с семьей. Несколько человек запоздавших входит в аудиторию. Служители закрывают двери. Ру быстро подходит к Пастеру, лицо его взволнованно.

Ру — Как раз во-время. Вы будете сидеть на эстраде.

Г-жа Пастер (торопливо целует мужа) — Будь бодр, дорогой! Я буду слушать. (Уходит в другом направлении.)

Ру ведет Пастера в конец коридора. За кадром раздаются приглушенные звуки аплодисментов, доносящихся из аудитории.

Пастер (нервно) — Кому они аплодируют?

Ру останавливается и открывает дверь, ведущую на эстраду.

Ру — Доктору Листеру из Англии.

Пастер (останавливается, как вкопанный) — Листер против меня? (Смотрит в открытую дверь.)

На эстраде — внушительный ряд знаменитостей: одни сидят, другие стоят. Листер стоит в центре, он кланяется, благодаря за аплодисменты.

Ру берет под руки Пастера и вытаскивает его на эстраду. Пастер показывается на эстраде. Немедленно раздается взрыв аплодисментов, наполняющих весь амфитеатр. Все встают. Все взгляды устремлены на Пастера.

Пастер совершенно удивлен и озадачен, он не понимает, что происходит. Овация усиливается, растет энтузиазм. Оркестр начинает играть торжественный марш. Пастер медленно движется к центру эстрады, где в ожидании его стоит Листер. Пастер останавливается перед Листером.

Листер (Пастеру) — Господин Пастер, от имени всего человечества приветствую вас!

Пастер (со слезами на глазах) — Листер... Листер... Великий Листер!

Пастер смотрит на собрание. Крики и приветствия усиливаются. Он безуспешно старается сдержать чувства. Глаза его ищут кого-то среди публики.

В публике Аннета и Мартель — они аплодируют вместе со всеми.

Ру и сияющие от счастья ассистенты.

У г-жи Пастер по лицу текут слезы.

Пастер начинает говорить.

Пастер — Я... Я... У меня нет слов выразить...

Он запинается. Умолкает. Овации быстро затихают. Полная тишина. Пастер берет себя в руки, смотрит на балкон. Балкон переполнен молодыми студентами-медиками. Пылкие глаза напряженно смотрят вниз на него.

Пастер медленно обводит взглядом аудиторию. Его глаза полны слез от волнения. Поднимает голову по направлению к балкону.

Пастер (обращая свои слова к студентам, его голос звенит) — Вы, молодые люди, будущие врачи и ученые! Берегитесь заразы бесплодного скептицизма. Не падайте духом в тяжелые часы испытаний, выпадающих на долю каждого. Не сердитесь на ваших оппонентов. Еще ни одна научная теория не была принята без сопротивления. Прежде всего говорите себе: «Что я сделал для своего образования?» И когда вы постепенно начнете двигаться вперед, спросите себя: «Чего я добиваюсь?» И так до того момента, когда на вашу долю выпадет огромное счастье думать о том, что вы внесли свою долю в благополучие и прогресс человечества.

Он снова запинается, голос слабеет; делает шаг назад, но не может итти. Листер заботливо поддерживает его. Замирают аплодисменты, которыми были встречены его слова. Пастер подавлен триумфальным приемом. Его семья ликует.

Перевод П. АТТАШЕВОЙ.

КНИГА О РЕЖИССЕРСКОМ МАСТЕРСТВЕ*

М. СТЕПАНОВ

Бедность нашей специальной кинолитературы общеизвестна. Литература по отдельным, порой основным вопросам кинематографической теории сводится у нас иногда к одному-двум названиям книг или даже статей, да и то в большинстве эти теоретические работы в настоящее время являются устарелыми, а зачастую ошибочными.

Новых книг издается мало. Собственно говоря, после 1930 г. по вопросам режиссуры изданы всего две книги Кулешова. Книга Пудовкина посвящена главным образом актеру и вопросов режиссерского мастерства касается только попутно. Для учебной работы, для изучения отдельных вопросов кинематографического мастерства приходится пользоваться малочисленной, зачастую устарелой литературой. Так, специально монтажу посвящена только книга С. Васильева, изданная в 1929 г. Со времени написания этой книги ремесло монтажора было забыто — монтажом стали заниматься сами режиссеры — и вновь возродилось только в последнее время. Эта очень хорошая книга устарела, так как построена она на материале немого кино. Книга эта попрежнему остается единственной. Нельзя же считать серьезными работами книги Тимошенко или Лео Мура. Последняя («Азбука киномонтажа») на стр. 95 совершенно серьезно рекомендует режиссеру действовать, «применяя многопольный монтаж ферзем». Попробуйте реализовать это на практике!

За последние годы расширился и изменился состав нашей режиссуры. У ряда мастеров, выдвинувшихся в последние годы, есть общая, роднящая их друг с другом особенность: это их высокая профессиональная квалификация, профессиональное мастерство, выкованное долгой и упорной работой.

Уровень мастерства в нашей кинематографии заметно вырос, стали невозможны диллетантизм и случайная удача; теперь уже нельзя работать ниже определенного и очень высокого уровня.

Этих мастеров отличает еще одно весьма важное качество. Их работы в основном ликвидировали тот разрыв между частью мастеров советского кино и зрителем, который мы иногда наблюдали ранее.

Общий уровень нашей кинематографии неизмеримо вырос. Накопился новый громадный опыт работы в ней, и тем более недопустимо то отставание теории, о котором мы писали выше.

Книжка Дзигана «Мы из Кронштадта» является, как мы говорили, первой книгой по режиссуре, выпущенной за последние годы. Вместе с книгой Вс. Вишневского, изданной под тем же названием, она восстанавливает интереснейшую биографию одного из самых значительных наших фильмов.

Облик режиссера Дзигана — своеобразен. Это ищущий мастер. Начиная с первых своих работ, Дзиган ставил перед собой определенные творческие задачи и пытался их разрешить. То, что его интересовало, было всегда значительно. Он часто ошибался. После прозрачной, простой картины «Первый корнет Стрешнев», поставленной вместе с Чиаурели, Дзиган сделал предельно усложненную и изобразительно изощренную картину «Бог войны». Сложные построения «Бога войны» оказались малопонятными и абстрактными. Это, очевидно, осознал Дзиган, и после этой картины он создал совершенно противоположный по своему характеру фильм — «Суд должен продолжаться». Это экспрессионистическая мрачная вещь, со сгущенной психологией, больная и странная. И эта картина заставила призадуматься Дзигана. Он понял, что путь, по которому он идет, — неверен. Отсюда начинаются поиски дороги к зрителю, поиски подлинной массовости. Для этого надо было отказаться от многого, а сделать это бывает зачастую трудно. И первая картина, в которой Дзиган пытается найти новые пути,—«Женщина» — не до конца оказалась удачной.

После этой картины Дзиган находится в длительном простое. Простой оказывается нелишним. И первые главы книги Дзигана являются волнующим, живым документом определенного поворотного момента в росте мастера. Они говорят о начале перелома, и перелома благоприятного.

Мастер пересматривает свои позиции. Ему есть что продумать и передумать: ему надо определить свое отношение не только к прошлым своим работам, но и к тому, что его окружает. Дзиган — мыслящий, целеустремленный мастер.

Для того чтобы по-настоящему работать, ему нужны «перед каждой работой — горячие поиски принципов, а по окончании — беспощадный анализ отказ от всего ложного, ошибочного и радостное утверждение найденной некой творческой правды» (стр. 14). И такая работа проделывается перед «Мы из Кронштадта». Дзиган идет не случайно, не ощупью. Он выясняет свою политическую позицию, он выясняет свою творческую позицию. Ему становится ясно, что на том пути, по которому ему надлежит итти, он должен сделать «фильм партийный, политически острый, со своеобразной драматургией, отмеченной определенной творческой индивидуальностью» (стр. 14—15).

Раз так, то надо сделать и соответствующие выводы. И с такой же ясностью, с какой Дзиган выясняет свои общие позиции, он пишет, что «одно из важнейших условий полноценного эффективного творчества состоит в том, чтобы художник выразил в своем произведении новые идеи определенной эпохи и определенного класса, раскрыл бы известные доселе явления по-новому, наконец, мог бы, по выражению Гоголя, «углубиться в предмет» (стр. 60).

Это значит, что на пути, намеченном мастером, надо выбрать подлинно большую тему, которая позволит ему вырасти самому, кото-

---

* Е. Дзиган «Мы из Кронштадта». Изд-во «Искусство» 1937 г.

рая поможет преодолеть прошлое и дать стране нужную актуальную вещь. Вывод сделан. «В связи с военной опасностью, повисшей над нашей страной, я решил перейти на оборонную тематику» (стр. 15).

Здесь совпадают логические ходы и подлинная эмоциональность. Мастер зажигается задачей, и дальнейший путь — это путь поисков конкретного решения.

Книга Дзигана — это документ, рассказывающий об этих поисках, излагающий историю разрешения этой найденной темы. Одновременно в этой книге изложен ряд теоретических положений, ряд практических решений, найденных мастером в конкретной работе. Ценность книги в том, что она показывает самый ход творческого процесса работы над картиной, и в том, что теоретические задачи она ставит на конкретном материале.

Дзиган не теоретизирует вообще, каждая его мысль творчески проверена. Вот это-то и составляет главный интерес теоретической части книги. Многие ли наши художники могут похвастаться тем, что их первоначальные теоретические установки были осуществлены в картине? Многие ли, честно положа руку на сердце, могут сказать, что в картине сделано именно то, что они хотели. Можно ли на сравнении теоретических высказываний мастеров и их творчества установить реальность их предварительных разработок. Дзиган — один из первых режиссеров, разрешивших эту задачу.

Книга включает в себя статью «Звуковое построение фильма», опубликованную в журнале «Советское кино» (№ 3 за 1934 г.), и фрагменты из генерального плана картины и специального доклада о монтаже, сделанного Дзиганом. Дзиган показывает в книге, каким образом его предварительные теоретические разработки были осуществлены в фильме, что из этого вышло, какие он находил практические решения.

В книге очень много и интересно говорится о звуке, оригинально поставлена проблема монтажа. Совместная работа Вишневского и Дзигана известна в нашей кинематографии как образец дружной взаимной работы. И в книге Дзигана, равно как и в книге Вишневского, можно найти по этому вопросу чрезвычайно полезные материалы.

Неслучайно, что Дзиган с Вс. Вишневским. Дзиган, установив стоящие перед ним задачи, начал поиски авторов, начал искать такого автора, с которым «удастся найти общий язык, общие творческие установки» (стр. 16). Таким автором для Дзигана оказался Вишневский. Предоставим слово последнему. «Прямое и непосредственное обращение Дзигана, его слова: «Хочу с вами работать!» вызвали во мне творческий интерес» (книга Вс. Вишневского, стр. 3). На основе общности установок и пошла дальнейшая работа. Нельзя сказать, чтобы Дзиган шел пассивно за автором. Нет. Как пишет Вишневский, еще в самом начале ему пришлось гарантировать, «что события без людей не произойдут» (стр. 22). Это значит, что Дзиган предъявлял Вишневскому свои определенные требования. Дзиган сумел заинтересовать Вишневского всем ходом работы, и автор принял участие в съемках фильма как один из равноправных участников постановки.

Такая же принципиальность, как и в выборе сценария, была характерна и для всего хода съемочной работы. «Хороший кадр считался не тот, где бросались в глаза и воздействовали его чисто живописно композиционные качества, а тот, где его композиционное построение способствовало наиболее выразительному, наиболее целесообразному раскрытию действия» (стр. 109). Это значит, что съемочный процесс был подчинен ведущей идее сценария, что главное заключалось не в том, чтобы поразить зрителя, а, наоборот, передать обществу волнующие художника идеи, образы и эмоции специфическими средствами искусства» (стр. 60).

Эти теоретические установки были реализованы в целом ряде вещей. Прежде всего, это заключалось в борьбе со всякими условностями, со всякой неправдой. В этом отношении режиссеру очень помог автор сценария. Он возил его в Кронштадт, рекомендовал соответствующую литературу. Ознакомление с материалами дало режиссеру наиболее полное знание эпохи и, следовательно, наибольшее приближение к правде. «Зритель должен концентрировать свое внимание не на шинелях, папахах и т. п., а на самом человеке» (стр. 69). Но и шинель и папаха были нужны для создания подлинного ощущения эпохи, ее атмосферы. Режиссер пересмотрел хронику, внимательно работал над декорациями. На стр. 86 мы находим интересное описание изменений одного декоративного эскиза. На примере с матросскими пулеметными лентами можно убедиться, какой тщательной проверки требуют детали, уже ставшие штампом, уже вошедшие в привычку. Внимательная работа вскрывает их ложность, разоблачает их.

Но главное — это не только атмосфера, главное — это люди эпохи. И Дзиган непосредственно со сценаристом работает над уточнением основных образов будущего фильма. От варианта к варианту сценария растут и выясняются образы. Так было с образом комиссара, трактовка которого углубилась в результате этой работы. Углубленная работа над образом выявила необходимость создания ряда деталей чисто постановочного характера, которые, в свою очередь, сюжетно обрисовывали действующих лиц. «Так возник в фильме проходящий, как знамя, партийный билет комиссара» (стр. 97). Один из самых волнующих моментов фильма возник в результате глубокого проникновения режиссера в образы сценария, нахождения в них новых, самому автору неизвестных сторон, разрешаемых чисто кинематографическими средствами.

Большую роль сыграла работа режиссера над так называемыми портретами. Задача состояла в том, чтобы насытить сценарий действующими лицами второго плана, такими персонажами, которые, не играя роли в сюжете, вместе с тем, были бы типичны, создавали ощущение эпохи и окружения героев. Связь последних с массой — вот что интересовало режиссера. И вот что он нашел. «Мы определили для каждого наиболее типичные и характерные черты и, отбросив все остальное (все нюансы, полутона, детали и окраски), акцентировали эти характерные особенности... путем повтора, подчеркивания, систематического напоминания в различных вариациях...» (стр. 76).

В результате получилось, что такие образы запомнились и встали рядом и с Артемом Балашовым, и с Яном Драуденом. Мы знаем много случаев, когда в кинематографическом произведении актер, играющий эпизодическую роль, порой выходит на первый план по сравнению с главными действующими лицами. Здесь этого нет. И матрос-каторжанин (Антон Карабош), и юнга, и старушка-мать — все эти образы подчеркивают главное, все тот же человеческий «второй план» (выражение Райзмана), который так

необходим для создания правдивого окружения.

Важным вопросом была задача найти актеров. Вишневский советовал Дзигану: «Берите первоклассных актеров» (стр. 104 его книги). Дзиган же понимал, что режиссерская работа с еще неизвестными молодыми актерами может дать результаты, зачастую превышающие результаты крупных мастеров сцены. Главное было в том, чтобы найти таких актеров, которые внутренно и внешне соответствовали образам, которые выражали бы эти образы наиболее полно. И уже на стр. 105 книги Вишневского мы видим, что он соглашается с Дзиганом. Действительно, такая установка дала Бушуеву, Кириллова и др.

Наиболее интересны теоретические высказывания Дзигана по вопросу о монтаже. Он является сторонником так называемого «асинхронного монтажа». Такой термин пугает, ибо известно, что он возник в то время, когда часть наших кинематографистов, стоя на позициях монтажного кинематографа, пыталась отрицать построения, рассчитанные на совпадение звука и изображения, доказать, что речь, звучащая одновременно с соответствующим действием, не является материалом кинематографа. Такая установка отрицала большее познавательное значение звукового кинематографа по сравнению с немым, ибо бесспорно, что смысловая сторона выявляется сильнее всего при помощи слова. Эта борьба велась во имя монтажа и чистого кинематографа. Доказывалось, что звук будет работать только в том случае, если он будет построен в противоречии с изображением. История доказала ошибочность этой точки зрения. Дзиган, пользуясь термином «асинхронность», однако не стоит на подобных позициях. Дзиган пишет об «асинхронном контрапунктическом построении звука и изображения при их органическом внутреннем сочетании и взаимодействии» (стр. 20). Он же требует органического внутреннего взаимодействия и сочетания звука и изображения. Он пишет, что «принцип звукового построения, примененный без внутреннего взаимодействия, то-есть когда звук и изображение просто механически разделены и не совпадают, ведет к разрыву этих элементов и нарушает единство их восприятия» (стр. 21).

Что это значит? Дзиган не стоит на позициях обязательного конфликта звука и изображения. Мы думаем, это доказала и практика Дзигана, что слово для него является одним из важнейших компонентов звукового построения. Но вместе с тем важно то, что он расширяет палитру звукооформления.

Основное в теории Дзигана — это внутреннее сочетание звука, внутреннее единство его с изображением. И такая теория является безусловно прогрессивной, ибо у нас, к сожалению, звук часто употребляется совершенно случайно, вставляются неизвестно зачем музыкальные номера или песенки, не имеющие прямого отношения к действию. По Дзигану, его система «устанавливает внутреннюю связь между этими элементами и устанавливает не двойственное — отдельно звук и отдельно изображение, а единое восприятие их зрителем» (стр. 24). Это совершенно правильно и за это надо бороться. Несколько непонятна, однако, схема, даваемая Дзиганом в книге. В ней имеются значительные неясности, каким образом зритель будет воспринимать раздельно звук и изображение, когда чисто физиологически человек воспринимает их одновременно. Правильны и принципы Дзигана, раз'ясняющие его теорию звукового построения,— совпадение звуков не с источником, а с предметом, отображающим этот источник, показ источника звука и в дальнейшем его раздельное существование с этим источником при другом изображении, подчеркнутая реакция на закадровый звук. И самое правильное — это то, что Дзиган устанавливает принцип драматургической борьбы двух или нескольких звучаний. Именно такая драматургическая борьба звуков может дать их подлинное богатство, разнообразие звукового фильма. Интересны примеры, приводимые Дзиганом для доказательства этого положения,—борьба криков «ура» и пулеметов во время атаки, пение «Интернационала», погибающий оркестр, продолжающий играть под пулями. Такие примеры из картины «Мы из Кронштадта» подтверждают правильность предварительных теоретических построений режиссера.

Дзиган правильно констатирует бедность звуковых построений в кинематографе по сравнению с жизненным богатством звучаний. И также правильно он находит выход из этого положения путем изобретения так называемого «крупного плана» звука. Он констатирует известную изолированность диалогов от всего окружающего звучания и недостаточное совершенство передачи человеческого голоса и также находит свои своеобразные решения для выхода из этого положения.

Чрезвычайно интересны высказывания Дзигана о монтаже. Эта часть книги построена резко полемично. Дзиган констатирует, что «формалисты считали монтаж основным и решающим элементом кинопроизведения». Эта теория, имевшая немало последователей среди киноработников, привела к тому, что «монтаж, будучи только одним из элементов кинематографического языка, превратился в своеобразный фетиш, самоцель» (стр. 98). И свое монтажное построение Дзиган строит в противоположность такой теории. Прежде всего, он дает определение кадра. По его мнению, это «пространство, определяемое углом зрения об'ектива, пространство, охватывающее определенное действие, и пока это действие не исчерпано, кадр не может считаться законченным. Кадр должен содержать законченный сюжет и его своеобразную драматургию» (стр. 105). Такое определение противостоит формалистскому определению кадра как материала для монтажа, как слова, знака, или иероглифа. Кадр — единица действия — вот по существу определение Дзигана. И если индивидуально требование давать обязательно законченное действие в кадре, то самое определение бесспорно.

Отнюдь необязательно отказываться от таких вещей, как переход с одного кадра на другой на движении. Это всегда подчеркивает самое движение и зачастую бывает монтажно целесообразным. Также может существовать кусок, не имеющий самостоятельного сюжета, но имеющий важнейшее сюжетное значение не только для эпизода, но и для всей картины в целом. Вспомним первое появление Панчо Виллы. Идет бой, даваемый на общих планах, и неожиданно дается врезка необычайно крупного, во весь экран, лица Виллы.

Здесь эффект достигается самым монтажным построением — переходом с общего плана на крупный, с движения на статику. Вряд ли нужно вообще отказываться от этих приемов. Но в основном борьба против монтажа как единственного и решающего фактора композиции фильма ведется Дзиганом с правильных позиций. Как художник, он несколько заострил свою тео-

рию в близком ему лично направлении. «Переход с плана на план, особенно в пределах одного места действия, всеми возможными средствами вуалировался, смягчался...» (стр. 106). Это очень хорошо, но необязательно. При слишком последовательном проведении этот принцип может привести к формализму навыворот, к фетишизированию хорошего приема. Но основные установки Дзигана правильны. Правильно и их решение в картине. Поэтому наши предостережения идут в основном по адресу тех, которые готовы стать последователями любой теории и перенять догматически ее положения.

Правильно определение Дзигана кинематографической мизансцены. Он считает, что она рождается из совокупности кадров. «Прежняя теория и практика монтажа считала это естественным и даже необходимым свойством. Теперь монтажное построение фильма, сохраняя принцип кинематографически рождающейся из совокупных кусков мизансцены, должно создавать при этом единство, естественность действия...» (стр. 105). При таком подходе мизансцена является служебным средством, выявляющим действие и рождающимся из монтажа. Возможны и другие теории. Характерная для формалистов мизансцена каждого кадра, строящаяся отдельно и переходящая только в монтаже в единую мизансцену, — характерная для формалистов; мизансцена, как некое единое действие, устанавливаемое непосредственно в связи с работой актеров и только впоследствии подвергающееся раскадровке; мизансцена как неразрывная связь человеческих движений, переходящих непосредственно в монтаж.

Дзиган видит правильное разрешение кинематографической мизансцены в панораме. При этом условии «монтаж стал необходимым и во время предсъемочной и съемочных работ» (стр. 104). Панорама для Дзигана — не только модный прием, а новый, реалистический метод выявления связи пространства и времени в кинематографе. Такой путь правилен, и, действительно, панорама имеет свое право на существование в кинематографе только в том случае, если она органически вытекает из общего характера произведения, из данного эпизода, и внутри себя имеет соответствующую мизансцену.

Чрезвычайно интересную теорию экономии развивает в книге Дзиган. Он считает необходимым монтировать картину «без лишних «перебивок», «экспозиций», «концовок» и «крупнопланных деталей», замедляющих темп фильма...» (стр. 72). Он стремится насытить фильм событиями за счет «особых режиссерских решений, особого киноязыка, яркого, выразительного, лаконичного, предельно конденсированного» (стр. 71). Такой путь тоже индивидуален и необязательно пригоден для всех жанров и направлений. Но характерно, что в патетических вещах, вещах эпопейного склада, такой прием необходим. В той же «Вива Вилла» мы имеем атаку с консервными коробками вместо бомб, которая решена в пяти или шести кадрах. Прав Дзиган, когда требует для вещей этого плана предельного лаконизма, предельной выразительности. И если в «Вива Вилла» так построены только некоторые места, в «Мы из Кронштадта» режиссеру удалось провести этот принцип во всех кусках. Отсюда та специфическая скупая выразительность, та значительность каждого события в фильме Дзигана.

Уже много написано о содружестве Вишневского и Дзигана. Книги обоих насыщены фактами такого творческого взаимодействия. Если Дзиган получил от Вишневского громадную тематическую зарядку, если Вишневский возил его в Кронштадт, знакомил с армией и эпохой, то, в свою очередь, автор сценария получил в режиссере прекрасного учителя кинематографии.

Поэтому не совсем правильны те положения статьи тов. О. Леонидова в его «В боях за монументальность» (№ 1 журнала «Искусство кино» за 1937 г.), в которых он подменяет изучение опыта совместной работы Вишневского и Дзигана односторонней оценкой работы Вишневского. Во время постановки картины ведущая роль безусловно принадлежит режиссеру, и заслуга по организации съемочного периода «Мы из Кронштадта» в первую очередь принадлежит Дзигану. Но, как мы видели, ему принадлежит и другая роль — в данном случае он явился инициатором постановки и привлечения Вс. Вишневского. Переоценка режиссера — очень вредная вещь, но не менее вредна и недооценка его.

Книга Дзигана — первая книга о кинорежиссуре за последние годы. Эта книга весьма ценна как документ, рассказывающий о работе над одним из лучших наших фильмов. Она интересна как характеристика принципиальной целеустремленной работы режиссера. В ней есть ряд интересных теоретических положений (перечислить их все в пределах статьи, конечно, невозможно). Эта книга подкреплена удачным опытом. Надо только пожелать, чтобы и режиссеры наших основных фильмов также поделились с общественностью опытом своей творческой работы.

Ответственный редактор Н. СЕМЕНОВ

Адрес редакции: Москва, 31, Кузнецкий мост, 21/5, тел. К-1-95-51.

Цена 3 руб. 50 коп.

50
Сенат. экземпляры
9 - ОКТ 1937
Всес. Кн. Палат. Получены
М6762

НАРКОМВНУТОРГ СССР
СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГ

Специализированные магазины
„СОЮЗТЕКСТИЛЬШВЕЙТОРГА“

ИМЕЮТ В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ:

ТКАНИ
хлопчато-бумажные, шерстяные, шелковые, льняные.

ГОТОВОЕ ПЛАТЬЕ
мужское, женское, детское.

МЕХОВЫЕ ИЗДЕЛИЯ

ГОЛОВНЫЕ УБОРЫ
мужские, женские, детские.

ПРИ МАГАЗИНАХ ИМЕЮТСЯ БЮРО ОБСЛУЖИВАНИЯ,

где производится
ПРОДАЖА ФОТОСНИМКОВ
фасонов ПОСЛЕДНИХ МОД
гг. Москвы, Ленинграда, Парижа, Лондона, Вены и Нью-Йорка;

ДАЮТСЯ КОНСУЛЬТАЦИИ

покупателям; ТОВАР, купленный в магазине, доставляется на дом в черте города бесплатно

Адреса московских магазинов:

№ 1—Кузнецкий мост, 14
№ 2—уг. Петровки и Кузнецкого моста, 6/7
№ 3—ул. Горького, 79
№ 4—Б. Серпуховская, 4
№ 5—Бутырская, 37
№ 6—Пятницкая, 13
№ 7—Таганская площадь, 7
№ 8—уг. М. Дмитровки и Садовой, 2/24
№ 9—Бакунинская ул., 13

Специализированные магазины во всех крупных городах СССР

Всесоюзная Книжная Пал.
14 ОКТ 1937
АРХИВ